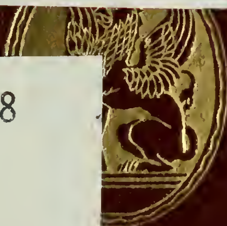
Künstler-Monographien



Albrecht Altdorfer



Liebhaber-Ausgaben



Nr. 115

Künstler-Monographien

Begründet von H. Knackfuß

115

Altdorfer

1925

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Altdorfer

von

Dr. Georg Jacob Wolf

Mit 116 Abbildungen
nach Gemälden, Zeichnungen und Radierungen,
darunter 7 Textbildern in Doppeltondruck und
10 farbigen Einschaltbildern



1925

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Abb. 1. Maria auf der Wolkenbank. Um 1530.

München, Ältere Pinakothek. (Zu Seite 40.)



Abb. 2. Genius mit dem Monogramm Albrecht Altdorfers. (Zu Seite 20.)

Albrecht Altdorfer

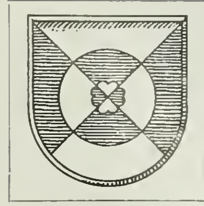


Abb. 3. Wappen Altdorfers aus einer Miniatur im Rathaus zu Regensburg.

I.

Albrecht Altdorfers Leistung und Werk wurzelt, entsprechend seiner Persönlichkeit als der eines treuen Heimatsohnes, in der Landschaft seines heimatlichen Donautals. Diese Landschaft ist nach ihrer Erscheinung wie nach ihrem Kulturcharakter für alles, was Altdorfer schuf, bestimmend gewesen. Wir sprechen vom „Donaustil" als von einer entscheidenden Richtung in der deutschen Malerei der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts: wir meinen Altdorfer damit. In der Erinnerung steigt das alte Regensburg auf, die kämpfedurchbrauste Reichsstadt, deren Blüte nach 1500 leise zu welken beginnt, und wir sehen sie durch das Medium der Kunst Albrecht Altdorfers, ihres Malers, ihres Stadtbaumeisters und Ratsherrn. Donautal, Regensburg und Altdorfer gehören zusammen. Wie man sich das Lebens- und Schaffensbild Dürers nicht leicht ohne den Hintergrund Nürnbergs vorstellen kann, wie Cranach vollkommen in dem bürgerlichen, höfischen und humanistisch-reformatorischen Getriebe Wittenbergs wurzelt, wie zu Burgkmair und der Holbein-Familie das tätige und kunstfrohe Augsburg gehört, so ist Altdorfer aufs engste mit seinem Regensburg verbunden. Indessen hält ihn weniger als irgendeinen seiner Zeit- und Zunftgenossen die Stadt in ihrer Mauern bedrängender Enge — ihn treibt es hinaus in die Umgegend, in die Landschaft, auf die Donau, in den nahen Bayerischen Wald, und so wird sich Altdorfers Werk stets nur dem ganz erschließen, der die Donau und ihre Ufer abgewandert hat, der diese Landschaft liebend umfaßt oder der sich von dem stolzen Strom im Nachen abwärts tragen ließ, ostwärts, der Sonne entgegen, in still gleitender Fahrt . . .

Flußläufe sind Kulturwege. Rinnt der Fluß in seiner Hauptrichtung von Osten nach Westen wie die meisten Ströme des deutschen Nordens, oder von Süden nach Norden wie der Rhein, so ist es die große Richtung der Kulturentwicklung überhaupt, die sich in landschaftlich begrenztem Raume wiederholt: ex oriente lux! Vom romanischen Süden herauf trägt der Inn in altbayerisches Bauernland die Tradition einer Baukultur, die dort nicht bodenständig ist, aber das Gesicht der Städte Rosenheim, Wasserburg, Mühldorf und des Passauer Innviertels bestimmt. Die Donau, Altdorfers Heimatstrom, geht den entgegengesetzten Weg, den Weg von Westen nach Osten. Dies ist der Weg, den die bayerischen Kolonisatoren der alten Ostmark, des späteren mächtigen Österreich, gingen, und auf dem ihnen, von der geistigen und politischen Vormachtstadt Regensburg aus, die Kulturentwicklung folgte. Stromabwärts, bis Passau, herrscht Regensburger Einfluß und Regensburger Tradition.

Landschaftlich ist es um dieses Stück bayerischen Donautals gar herrlich bestellt. Bilder und Stimmungen folgen in mannigfaltigem und raschem Wechsel, Gewaltiges wird von Sanftem abgelöst, die weite Schau über offenes Land nach Süden hin, wo die in der Ferne blauende, lockende Alpenkette endlich den Blicken einen Wall setzt, findet ihr Gegenstück in der Intimität naher Begrenzung, die dem Norduſer eignet, wo der Bayerische Wald an den Fluß herantritt. Es ist ein eigentümliches Gefühl, zu wissen, daß diese Landschaft in ihren großen Zügen heute noch die gleiche ist, die sie zu Zeiten Albrecht Altdorfers war. Das Ge-

rippe, das große „Erdleben", ist das nämliche geblieben, das es vor vierhundert Jahren war. Wenn auch die Zivilisation in die friedsamen Bezirke hineinfuhr, Wälder lichtete, Kornboden schuf, Flecken zu Märkten und Märkte zu Städten werden ließ, den Strom regulierte und korrigierte, die Walhalla auf weithinblickende Bergeshöhe stellte: im Grunde wandeln wir doch „auf Albrecht Altdorfers Spuren", wenn wir das Donautal um Regensburg durchwandern, und wer mit einem landschaftlich und topographisch einfühlsamen Auge begabt ist, den grüßt aus so manchem Bilde, aus Zeichnungen und Radierungen Altdorfers diese bayerische Landschaft. Vielleicht darf darin mit ein Grund erkannt werden, warum sich Altdorfers Kunst so frisch erhielt, warum sich um sie, lange bevor man in Altdorfer den großen, charakteristischen Meister der altdeutschen Malerei „entdeckte" und ihn als den Führer einer Schule und Richtung feierte, eine treue Schar Heimatbegeisterter stellte: Altdorfer ist der große und erste Schilderer und Lobredner einer Landschaft, die zu den allerschönsten und in ihren Gesichten mannigfaltigsten in ganz Deutschland gehört.

Das Wort und der Begriff „Donaustil" drängt sich zu. Es ist dabei von dem, der das Wort prägte und kunstgeschichtlich definierte, an die Kennzeichnung eines entwicklungsgeschichtlich hochbedeutsamen Abschnittes der deutschen Malerei gedacht worden: H. Voß, der die besondere Linie oberdeutscher, besonders bayerischer Kunstübung um 1500 verfolgte, dabei auf Altdorfer, Wolf Huber und den Kreis um diese beiden als auf stark auswirkende Faktoren der oberdeutschen Kunsttätigkeit hinwies, wollte der Schule eine überindividuelle Bedeutung zuteilen und verzichtete deshalb auf die Verknüpfung des Stilentwicklungsabschnittes mit einem bestimmten Personennamen. Indem er an die Wirkungsstätten der Hauptmeister Altdorfer und Huber, an Regensburg und Passau, dachte und an die Tatsache des Donautals als alter Kulturstraße, wuchsen ihm die Begriffe „Donaustil", „Donaumalerei", „Donaurenaissance", ganz zwanglos zu. Indessen betont Kurt Glaser zweierlei mit Recht: Einmal, daß die Fragestellung nicht auf eine lokale Sondergruppe eingeengt werden sollte, da es sich doch wohl um eine weitergreifende Zeiterscheinung handle, um „eine malerische Parallele dessen, was man auf anderen Gebieten als spätgotisches Barock zu bezeichnen sich gewöhnt habe", sodann daß Altdorfers persönlicher Anteil an seiner Schöpfung nicht zu gering veranschlagt werden dürfe. Es erschiene mir daher als eine glückliche Lösung, an den Begriff „Donaustil" die vorschlagende heimatlich-landschaftliche Note zu binden und damit auch dem Meister, der tief im Wesen seiner Vaterstadt wurzelt, gerecht zu werden. Denn, wie betont: ohne Regensburg, ohne Donautal ist Altdorfer in der Erscheinung, in der er sich durch die Mittlerschaft seines fast lückenlos sich zusammenbauenden Werkes dem heutigen Betrachter darbietet, undenkbar. In ihm inkarnieren sich nicht nur die kulturell-geistigen Elemente seiner engeren Heimat, sondern findet auch die handwerklich-materielle Tradition des Donautales ihren Fortsetzer und Erfüller.

Im Donautal kreuzten sich Strebungen und Einflüsse aus Süd und Nord seit romanischer Zeit. Regensburg bildete von je die Brücke. Die fremden Kulturbestandteile machte sich das schollewüchsige, zäh am Alten hängende Volk, von dem Aventin behauptet, daß es gegen alles Fremde mißtrauisch sei, nicht ohne weiteres zu eigen, sondern es gliederte sich diese Fremdkörper in sinnvoller Assimilierung an das eigene Wesen allgemach ein, verarbeitete sie, baute sich an ihnen weiter empor. Als in Italien in der Zeit der Frührenaissance das Naturgefühl erstarkte und, wie es Jacob Burkhardt nennt, „die Entdeckung der Landschaft" statthatte, da wurde das, was sich jenseit der Alpen angesponnen und was sich fast gleichzeitig in Flandern, auf den Bildern der genialen Brüder Eyck, bekundet hatte, auch im Donautal, an der alten Kulturstraße und in der Völkerherberge Regensburg schaubar.

Da ist in Metten, dem altberühmten Kloster, das von Regensburg donauabwärts liegt, einer hochbedeutsamen Stätte der Kunst des Schreibens und Illu-



Abb. 4. Festsitzung des Rates der Stadt Regensburg im Jahre 1535. (Links der vierte von vorn ist Altdorfer.) Miniatur eines unbekannten Meisters im Regensburger Stadtarchiv. (Zu Seite 14.)

minierens, einer wichtigen Miniatorenschule, im Jahre 1414 ein unbekannter Mönch am Werk, eine Regula Sancti Benedicti zu schreiben und mit Bildern zu schmücken. Als Codex latinus manuscriptus 8201 d ist das wohlgelungene, für die Kunst des Donautals und für die Ahnenschaft Altdorfers beziehungsreiche Werk heute in der Münchner Staatsbibliothek zu sehen. Das Merkwürdige an ihm ist, daß, an Stelle des gebräuchlichen gemusterten Grundes, bei den Miniaturen dieses Codex wiederholt Landschaften als Schauplatz der biblischen und legendären Handlungen und Begebenheiten erscheinen. Schon Riehl meinte, so anspruchslos diese Landschaften seien, so öffneten sie doch einen weiten Blick in die Zukunft und ließen ahnen, daß für die Malerei eine neue Zeit anbreche. „Die sinnige Betrachtung der schönen Natur in der Umgebung des Klosters führte den Künstler dazu, hier von dem zu erzählen, was er draußen angestaunt. Der Blick richtet sich, der Zeit entsprechend, zunächst auf das Ganze. Der Mönch schaut in das Donautal, sieht die weit sich hinziehenden Hügelketten, in der Ferne den Bayerischen Wald. Er freut sich an den Burgen auf steiler Höhe, an den Kirchen und Dörfern auf den Hügeln und im Tal, an der Wiese im Vordergrund, an den

bestimmt hervortretenden Anhöhen mit ihren kräftigeren Farben, ebenso wie an den duftigen Fernen, den zarten Tönen der entlegenen Berge. Es regt sich der Sinn für Luftperspektive, geahnt wird der Reiz der Stimmung, des Wechsels des Lichtes, wie schon der Versuch zeigt, die aufgehende Sonne zu malen, die einmal hinter einem Hügel, ein anderes Mal über dem Dach einer Kirche bei etwas bewölktem Himmel emporsteigt. Da der Künstler die Dinge wohl draußen beobachtet, sie aber dann aus der Erinnerung in seiner Zelle malt, so wird natürlich manches etwas schematisch, dies eignet ja aber als ein Grundzug noch dem gesamten malerischen wie plastischen Stil dieser Zeit. Daher überrascht eher das Festhalten mancher Einzelheiten, wie des Unterschiedes von Laub- und Nadelholz, des oft so reizvollen Aufragens einzelner Fichtenspitzen, wie das Unterholz im Walde oder die Schilfkolben am Bache."

Dieser „Mettener Mönch", wie er kurzweg genannt wird, gehört also in den Stammbaum Altdorfers, den der Regensburger Miniator Berthold Furtmeyr (oder Furthmayr) weiter zu unserem Meister herabführt. Furtmeyr ist etwa um 1445 in Regensburg geboren. Sein erstes größeres, uns bekanntes Werk wurde ihm 1468 übertragen: es ist ein zweibändiges Altes Testament, das sich jetzt in der Öttingischen Bibliothek in Maihingen befindet. 1481 begann Furtmeyr sein in der Münchner Staatsbibliothek befindliches Hauptwerk, das der Erzbischof von Salzburg bei ihm bestellt hatte: ein fünfbändiges Missale, das der Meister unter Mitwirkung von Gehilfen, deren geringere Hand unverkennbar ist, im Laufe von fünf Jahren vollendete. Bis zum Jahre 1501 ist Furtmeyr in Regensburger Akten nachweisbar, um diese Zeit scheint er, von schwerer Schuldenlast, die ebenfalls aktenmäßig ist, gedrückt, ziemlich elend gestorben zu sein.

Auch bei Furtmeyrs Miniaturen ist das landschaftliche Element vorherrschend; es ist das, was uns weitaus am meisten interessiert und anzieht. Es scheint also doch, als ob man die Donaumalerei in ihren Wurzeln und Ursprüngen als Kunst der Landschaftsmalerei und als Auswirkung des Naturgefühls zu erkennen und als eines ihrer Hauptmerkmale die Entdeckung der oberdeutschen Landschaft und deren Steigerung in eine stark gefühlsmäßige, idealisierende Romantik — wenn sie auch in Beobachtung der Wirklichkeit fußte — anzusehen hätte. Berthold Riehl hat in anderem Zusammenhang die Tatsache des ausgeprägten Natursinnes des bayerischen Volkes betont und ihn als ein Hauptmoment der Entwicklung der gerade in Bayern vielfach innig mit dem Boden verwachsenen Landschaftsmalerei bezeichnet. „Die Landschaftsmalerei spielt daher in der bayerischen Malerei schon früh eine bedeutende Rolle; sie gehört zum Anziehendsten in dieser charaktervollen und interessanten, aber selten leicht ansprechenden und daher meist weniger beachteten Schule. Das Erwachen des landschaftlichen Sinnes durch und in der malerisch so reichen Natur des Alpenvorlandes zeigt schon zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts das wiederholte Auftreten von Motiven, die bald freier, bald genauer nach der Natur gemalt sind." Riehl erinnert an einige dieser Motive und ihre Meister, an Jan Pollaks großen Weihenstephaner Altar von 1480 in Schleißheim, auf dem man im Hintergrund die Stadt Freising und Weihenstephan sieht, an den gleichzeitigen Altar von Mörlbach bei Ebenhausen, der



Abb. 5. Jungfrau Maria. Kupferstich. (Zu Seite 25.)



Abb. 6. Allegorische Darstellung.

Zeichnung. 1506. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 24.)



Abb. 7. Der heilige Franziskus empfängt die Wundmale. Gemälde. 1507. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Phot. Hanfstaengl, München. (Zu Seite 25.)

den Blick ins Isartal frei gibt, an Altäre von Gelbersdorf und besonders von Pullach im Isartal, an einen Geburt Christi-Altar im Augsburger Museum, auf dem im Hintergrund die Stadt Landsberg am Lech sichtbar ist, an ein Votivbild vom Jahr 1497 in Stift Herzogenburg mit der Ansicht Passaus, an den Tegernseer Miniator Bruder Antonius von 1459 und an einen Landshuter Miniator von 1487 und schließt seine Ausführungen, bei dem Mettener Mönch und Furtmeyr landend, mit dem Satz: „Am schönsten entwickelte sich der landschaftliche Sinn im Donautal, das vielfach die feinste Blüte der mittelalterlichen Kunst Bayerns zeitigte."

Während bei Furtmeyr die figürlichen Teile seiner Miniaturen nicht immer glücklich gerieten und die oft reizvollen, entzückend kapriziösen Ornamente und Arabesken doch größtenteils von Gehilfenhänden nach des Meisters Angaben ausgeführt sein dürften, sind die Landschaften durchwegs gut und zweifellos eigenhändig. Hildebrandt bricht in seiner kunstgeschichtlichen Monographie über Regens-



Abb. 8. Der heilige Hieronymus kasteit sich vor einem Kruzifix. Gemälde. 1507.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Phot. Hanfstaengl, München. (Zu Seite 25.)

burg gelegentlich dieser frühlingsfrischen, auf kleinstem Format weiteste Räume umschlingenden Landschaften in Begeisterung aus. Er hat recht. Was alles zeigt uns dieser Künstler des gemalten Buches! „Da sind ferne, duftgehüllte Berge und nahe Hügel, über deren Rücken dunkle Bänder aus gereihten Büschen ziehen; da sind kleine, sonngeliebte Blumen auf schwankem Halm, verästelte Bäumchen, durch deren Gitter verschwimmende Wolken gleiten, groteske Felsen mit unwahrscheinlichen Burgen, von Türmen wimmelnde Städte an glänzender Wasser gewundenem Lauf. Und manchmal gelingt es dem Meister, eine Stimmung auf das Pergament zu zaubern, die nichts gemein hat mit jener kindlichen Sonnenheiterkeit: so, wenn bei dem Abschied der Apostel in freudlose Ferne, in getrennten Kampf, ein süß-wehmütiges Abendrot Menschen und Dinge umarmt, oder wenn bei der Grablegung Christi, dem koloristisch feinsten Blatt, schwergrauer, eintöniger Himmel über dem traurigen Zuge lastet."

Überdenkt man diese Motive, ihre Einbauung in die Landschaft und ihre Zusammenstimmung mit den Erscheinungen und Gesichten der Natur, so wird man zwangsläufig zu Altdorfer geführt. Man wird gemahnt an den Wolkenkampf und an die Rivalität von Sonne und Mond auf dem Bilde der „Schlacht bei Arbela", an den Sonnenfarbenzauber der Marien-Gloriole in der Münchner Pinakothek, an den blutroten Sonnenuntergang in der Flußlandschaft der Nürnberger „Auffindung der Leiche des Florian" (früher Quirinus genannt). Auch dies ist ein Moment, das uns die vorschlagende Landschaftlichkeit des Donaustils bestätigt, in dem sich für die deutsche Kunst das Renaissance-Ideal des wiedererwachten, neu entdeckten und zu herrlicher Blüte erschlossenen Natur- und Landschaftsgefühls erfüllt. In diese Entwicklung hineingestellt und als ihr begabtester und selbständigster Repräsentant erkannt, ist Altdorfer ein ganz großer Meister. Oskar Hagen ist, trotzdem es überschwenglich und superlativisch klingt, im Recht: Während der letzten fünf Jahrhunderte ist niemals ein Künstler eigenartiger und deutscher organisiert gewesen als Altdorfer; Tietze aber tut unrecht, wenn er auch nur „einen Augenblick zögert", Altdorfer den Anspruch auf den Titel eines „Meisters", den er Cranach z. B. unbedenklich zubilligt, zu gewähren.



Abb. 9. Frau mit Federhut. Kupferstich. (Zu Seite 25.)

Vom Mettener Mönch über Furtmeyr führt der Weg zu Albrecht Altdorfer. Es ist ein fast lückenloser Weg, wenn man erwägt, daß die Regula Sancti Benedicti 1414 geschrieben, daß Furtmeyr 1445 und Albrecht Altdorfer etwa 1480 geboren wurde, und daß Furtmeyr 1501 noch lebte. Wir haben das Recht, ein weiteres Zwischenglied zu erkennen in der Person von Albrecht Altdorfers Vater Ulrich Altdorfer, der ein Eingesessener, ein geborener Regensburger, möglicherweise mit der Landshuter Familie gleichen Namens durch entfernte Verwandtschaft verbunden war. Ulrich Altdorfer war nach den Akten Maler; da wir aber keine eigenen Werke seiner Hand kennen, auch urkundlich nichts von Bildern, die von ihm stammen, erwähnt wird oder auf solche geschlossen werden kann, so ist die Vermutung nicht kurzweg abzuweisen, daß er zu jenen Gehilfen Furtmeyrs gehörte, die am Missale und an anderen, verschollenen Werken Furtmeyrs mitarbei-



Abb. 10. Venus und Amor. Zeichnung. 1508. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 25.)



Abb. 11. Gethsemane. Zeichnung. 1509. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 25 u. 45.)

teten, oder daß er wenigstens, wie viele durch den Ruf Regensburgs als Miniatorenstadt angelockte und zugereiste Zunftgenossen, unter dem Einfluß Furtmeyrs stand. Die beiden Söhne Ulrich Altdorfers, Albrecht und Erhard, genossen zunächst den Unterricht des Vaters, und Tietze stellt die schlagende Übereinstimmung von Albrechts Jugendwerken mit denen seines Bruders Erhard fest — diese Tatsache mache es einleuchtend, daß die gleichen Einflüsse für den Werdegang beider Brüder maßgebend gewesen seien. Es liegt nichts näher, als diese Einflüsse im Vaterhause zu suchen. Ich schließe weiter, daß der Vater unter dem Einfluß der Regensburger Kunst seiner eigenen Zeit stand, daß er zu Furtmeyr vielleicht



Abb. 12. Austreibung aus dem Tempel. Kupferstich. (Zu Seite 25.)

engere Beziehungen unterhielt, als man gewöhnlich annimmt (bemerkenswert ist, daß Ulrich Altdorfer wie Furtmeyr gegen Ende des Jahrhunderts vollkommen verarmte, daß ihm der Boden Regensburgs seiner Schulden wegen zu heiß wurde, daß er deshalb die Stadt verließ und sich im oberpfälzischen Amberg ansiedelte), und daß die Regensburger Kunsttradition sich so aus verbürgter Quelle restlos in Albrecht Altdorfer ergoß.

Gegenüber diesen unbestreitbaren Tatsachen hat es eigentlich nicht viel Sinn, Albrecht Altdorfer in ein Schüler- oder Jüngerverhältnis und in Entwicklungsabhängigkeit zu Grünewald, Dürer oder, wie es neuerlich geschieht, selbst zu kleineren tirolischen Meistern, wie zu Jörg Kölderer, dem Maler von Innsbruck und Runkelstein, der die Zeugbücher für Kaiser Maximilian mit Miniaturen schmückte, zu bringen. Ein Schüler Kölderers ist Altdorfer keineswegs gewesen; ob er etwa später Arbeiten dieses sicherlich bedeutungsvollen und in seiner Leistung, Stellung und Auswirkung noch nicht genugsam erkannten und gesicherten Meisters zu sehen bekam und nachhaltige Eindrücke von ihnen mitnahm, läßt sich ebensowenig bejahen als verneinen. Glaser meint, die Stilform dessen, was wir als Donaumalerei bezeichnen, sei in ihrer reifsten Periode eben von so überpersönlichem Charakter gewesen, daß sich persönliche Einflüsse und Auswirkungen nur schwer feststellen ließen, und in Beziehung auf Kölderer und Altdorfer kompliziere sich der Fall, da die Daten der zugänglichen Werke keineswegs für die künstlerische Priorität Kölderers sprechen. Ich schließe mich dieser Ansicht an, nur möchte ich nicht gern, daß Altdorfers künstlerisches Wesen allzusehr als Ausfluß des Zeitstils, als eine durch die äußeren Umstände bedingte Erscheinung, zu der der Künstler selbst kaum etwas hinzuzutun hatte, erscheint: Altdorfers eigene Persönlichkeit darf hinter das künstlerische Gesicht des Zeitalters und seiner speziellen Erscheinungsform im Donaustil nicht ganz, nicht allzusehr zurücktreten.

Früher ist Altdorfer als Schüler Albrecht Dürers angesprochen worden. Dies ist kein Wunder: jeder oberdeutsche Maler von Belang, der etwa zwischen 1500 und 1520 in das deutsche Kunstleben eintrat, wurde einmal mit Dürer zusammengebracht. Und es besteht auch, die Frage einer direkten Schülerschaft ganz hintangesetzt, eine gewisse Berechtigung zu diesem Verfahren. „Dürers Persönlichkeit überstrahlt auch Altdorfers Erscheinung“, denn „keiner, der nach Dürer kam, hat nicht in irgendeiner Weise an Dürers Errungenschaft teilgehabt, die er der deutschen Kunst erkämpft und als ein Erbe hinterlassen hat“ (Tietze). Im übrigen kann man wohl Hermann Voß zustimmen, der rät, über die



Abb. 13. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Kupferstich. (Zu Seite 25.)



Abb. 14. Geburt Christi. Gemälde. 1507. Bremen, Kunsthalle. (Zu Seite 26.)

Gründe, die zur Annahme der Dürer-Schülerschaft Altdorfers führten, sich nicht den Kopf zu zerbrechen: „Albrecht Altdorfer signierte mit einem Monogramm, das dem Albrecht Dürers fatal ähnelte und ihm sicherlich nachgebildet ist, und zudem war der große Nürnberger Meister in seiner Zeit eben eine so überragende Größe, daß der Vermerk ‚elève d' Albert Durer' schließlich bei keinem deutschen Meister so ganz abwegig ist. Von einer direkten Schülerschaft Altdorfers in Nürnberg kann jedoch keine Rede sein, obwohl eine Urkunde ihn ‚Maler von Amberg' nennt



Abb. 15. Landschaft mit Satyrfamilie. Gemälde. 1507. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Phot. Hanfstaengl, München. (Zu Seite 25.)

und somit der mittelfränkischen Kapitale nähert". Sicher ist dagegen, daß der junge Altdorfer die Stiche Dürers, die weit verbreitet waren, kannte, daß sie ihn anregten, daß sie ihm bei seinen ersten Schritten in die Welt der Kunst förderlich waren, daß ohne sie die Kunst seiner Jugend, seiner Anfänge vielleicht ein anderes Gesicht angenommen hätte.

Wie man einst Altdorfer in die Schülerschaft Dürers verwies, so hat die neuere Zeit ihn in den Kreis um Grünewald versetzt und damit dem vorherrschenden Zug der zeitgenössischen Forschung, alles um diesen heute so hoch geschätzten, sogar über Dürer hinausgehobenen Meister zu gruppieren, ihren Tribut gezollt. Auch dagegen spricht so ziemlich alles. Es gibt weder datenmäßig-urkundliche noch stilkritische Momente, die dafür geltend gemacht werden könnten. Der Meister M. G. N., als dessen Namen uns Joachim Sandrart hundertfünfzig Jahre später Mathias Grünewald nennt und dessen Geburts- und Heimatstadt Aschaffenburg sein soll, kann nach Schmids unwidersprochener und unwidersprechbarer Berechnung nicht vor 1483 geboren sein, sein frühestes Werk stammt aus dem Jahre



Abb. 16. Der heilige Georg. Gemälde. 1510. München, Ältere Pinakothek.
Phot. Hanfstaengl, München. (Zu Seite 27.)

1502, sein großes Altarwerk in Isenheim malte er in den Jahren 1509 bis 1511. Altdorfer ist 1480 geboren, ist also um drei Jahre älter als Grünewald, ist seit 1505 in Regensburg Bürger, reiste 1511 die Donau hinab, nach Tirol und ist sicherlich nie mit Grünewald in Berührung gekommen, hat vielleicht auch in seiner Spätzeit keines der Gemälde Grünewalds kennen gelernt, wohl auch nie eine Zeichnung des Meisters, die ausschließlich „Selbstgespräche" waren, zu sehen bekommen. Was bei Altdorfer an Grünewald erinnern könnte, ist mehr allgemeiner Art. Die Einstellung beider Künstler, so sehr sie an der modernen Strömung ihrer Zeit (einem gewissen Anti-Dürertum, einer Stilerhöhung, Farben-

rausch, Ausdrucksdrang zu pathetischer Sprache, die wie ein neues Idiom anmutet) teilhaben, ist doch im Geistigen wie im Formalen beinahe entgegengesetzt. Tietze, der dies feststellt, meint weiterhin: „Während sich Altdorfer ihr unbefangen hingibt, benutzt Grünewald die Intensität, die sie ihm gewährt, um uralten Inhalten neue unerhörte Kraft zuzuführen" und gibt, gewissermaßen als Beispiel, das bezeichnende Gegenüber: „Ein Himmel Grünewalds blutet über der Tragödie des leidenden Heilands, ein Himmel Altdorfers entfaltet alle Schattierungen eines ins Phantastische erhöhten Sonnenuntergangs; dem einen ist die Farbe selbstständiger Wert, dem anderen nur ein Hilfsmittel; die grundlegende Polarität der Kunst, die uns in den künstlerischen Gegensätzen neuerer Zeit wieder so aktuell geworden ist, steht trennend zwischen den beiden alten Meistern."

Die Kenntnis der Werke Michael Pachers ist für den Altdorfer des zweiten Entwicklungsstadiums und späterer Schaffensdezennien nicht ausschaltbar. Es steht für mich ziemlich fest, daß Altdorfer den St. Wolfgangsaltar Pachers auf seiner sogen. Donaureise kennen lernt. Aber die Bekanntschaft erfolgte, wie daraus erhellt, erst 1511, traf also einen schon gereifteren, seines Weges und Zieles sich bewußt gewordenen Künstler und kann daher nicht als Schülerschaft angesprochen werden.

Lassen wir das Suchen und das Konstruieren von Zusammenhängen. Halten wir uns an das Gegebene. Sehen wir in Altdorfer, unerachtet gewisser allgemeiner Dürerscher Einflüsse, den Schüler der ihm durch seinen Vater vermittelten Regensburger Miniatorenschule, deren Neigung für das Kleine, Zierliche, Graziöse, Puppenhafte, Detailierte ihm dauernd zu eigen blieb, sehen wir in ihm den Fortsetzer und Erfüller der Regensburger Tradition und so denjenigen, den wir mit Recht den Hauptmeister des Donaustils nennen dürfen.

II.

Eine Miniatur in der Regensburger Rathaus-Bibliothek, wahrscheinlich von der Hand des Altdorfer-Enkelschülers Hans Muelich stammend, zeigt eine Sitzung des inneren Rates der Stadt im Jahre 1536 (Abb. 4.) Es ist ein kulturhistorisch merkwürdiges, die Umstände und die Stimmung sicherlich getreu wiedergebendes Bildchen. In einer getäfelten Stube sitzen die Ratsherren; an der Wand hängt ein Bild, es stellt Christus als Weltenrichter dar und stammt von Altdorfer: heute ist es verschollen; eine Türe führt zum Sälchen hinaus, die unverkennbar den Charakter Altdorfer Kunst aufweist: es gibt einen Türentwurf in Holzschnitt von ihm, der sich ziemlich genau mit dieser Ratsstuben-Türe deckt. In dieser Altdorfers Geist atmenden Atmosphäre sitzt der Künstler selbst als Ratsherr. Seine Erscheinung ist, gegenüber den anderen Ratsherren, bemerkenswert durch die reichere, lichtere Kleidung, durch die lässig-vornehme, weltmännische Haltung. Sein Wappen, ein in Rot und Silber geschrägter Schild mit Ring und vier herzförmigen Blumen in der Mitte (Abb. 3), randet mit den Wappen der vornehmen Regensburger Geschlechter der Saller, Waltmann, Paumgartner, Aichinger und anderer die Miniatur, die wie eine Symbolisierung des zu Ruhm, Ansehen und Geltung gelangten Meisters anmutet.

Indessen war es ein weiter Weg, bis Albrecht Altdorfer in diesen Saal und auf dieses Bild gelangte. Viel Energie und Fleiß war daran zu setzen, auch das Glück mußte dazu helfen, um diesen Weg ohne Gefahr hinter sich zu bringen.

Zweifellos wurde Altdorfer, über dessen Leben man zwar nicht alles, aber doch, gemessen an anderen Künstlerleben der Zeit, verhältnismäßig viel weiß, in Regensburg geboren, und als Geburtsjahr hat man, gerechnet nach der Verleihung des Bürgerrechtes an Altdorfer, das Jahr 1480 festgestellt, eben jenes Jahr also, in dem Michael Pacher letzte Hand an sein großes Altarwerk für Sankt Wolfgang legte. Altdorfer ist neun Jahre jünger als Dürer, acht jünger als Cranach; Tizian wurde drei, Giorgione zwei Jahre vor ihm geboren, während Grünewald und



Abb. 17. Ruhe auf der Flucht.
Gemälde. 1510. Berlin, Kaiser=Friedrich=Museum.
Phot. Hanfstaengl, München. (Zu Seite 30.)

Raffael drei Jahre, Hans Holbein d. J. gar erst siebzehn Jahre nach ihm zur Welt kamen. Sein Vater Ulrich Altdorfer hatte außer ihm noch mehrere Kinder, die alle auf die Namen von Regensburger Stadtheiligen getauft waren. Wir wissen außer von den Töchtern Magdalena und Aurelia noch von einem Sohne Erhard, der, wie Vater und Bruder, Maler und Graphiker war und auch als Architekt genannt wird. Er verließ früh die Heimat und begab sich in die Dienste des als Kunstfreund bekannten Herzogs Heinrich des Friedfertigen von Mecklenburg, begleitete 1512 seinen Herrn und Fürsten auf dessen Reise nach Wittenberg und scheint dort den Einfluß Cranachs erfahren zu haben. Eine Reihe von Holzschnitten seiner Hand sind uns bekannt, ein Turnier, ein Glückshafen-Bild, kriegsgeschichtliche Illustrationen und als Hauptwerk die 75 Holzschnitte zur plattdeutschen Übersetzung der Luther-Bibel, die 1533—1534 in Lübeck erschien. Erhard Altdorfer, der im Testament seines Bruders Albrecht im Jahre 1538 Bürger von Schwerin genannt wird, scheint sich der Reformation zugewandt und Protestant geworden zu sein, wie wir auch von seinem Bruder Albrecht wissen, daß er an einem bestimmten Punkte seiner Lebensbahn, nachdem er einst ein leidenschaftlicher Katholik gewesen, Luthers Lehre sympathisch gegenüberstand und als Ratsherr den Anhängern der Reformation jede Unterstützung lieh, ohne daß wir indessen von einem offiziellen Übertritt Altdorfers zum Protestantismus Kunde hätten.

Die mißliche wirtschaftliche Situation des alten Altdorfer, in die dieser vielleicht durch seine Verbindung mit Furtmeyr oder durch die allgemeine schlechte Lage des Finanzwesens der wirtschaftlich schwer kämpfenden und von ihren bayerischen Nachbarn bewußt in den Ruin hineingetriebenen Reichsstadt geraten war, veranlaßten den Vater, nach Amberg zu übersiedeln, in die erzreiche Stadt an der Vils in der Oberpfalz, nicht allzu weit von Regensburg entfernt, ein wohlhabendes und als die Residenz eines Zweiges der pfälzischen Wittelsbacher nicht unbedeutendes Gemeinwesen, dessen anmutiges Porträt uns in Merians Topographia Bavariae erhalten ist. Amberg war also Albrecht Altdorfers Jugendland, die Stätte seiner Kindheit und ersten tastenden Versuche in der Kunst, doch scheint die Familie bald nach der Jahrhundertwende, möglicherweise aber auch schon früher, vielleicht nachdem Ulrich Altdorfer gestorben war, nach Regensburg zurückgekehrt zu sein. Im Jahre 1505 erscheint Albrecht Altdorfers, „Malers von Amberg", Name in den Ratsakten. Er kommt um Verleihung des Bürgerrechtes ein, und da für dessen Verleihung die Vollendung des fünfundzwanzigsten Lebensjahres Voraussetzung war, so muß Altdorfer um 1480 geboren worden sein. Da Altdorfer später gelegentlich als „Stadtbaumeister" bezeichnet wird und sich tatsächlich in Regensburg als Architekt, allerdings nur bei Nutzbauten, betätigte, habe ich früher die Meinung ausgesprochen, Altdorfers spätere Jugend könnte vielleicht im Schatten der Regensburger Dombauhütte verlaufen und jener feurige Dombaumeister Wolfgang Roritzer, dessen Haupt als das eines allzu tollkühnen Parteimannes 1514 in den Sand rollte, sein Lehrmeister gewesen sein. Eine Begründung für diese Annahme hat sich bisher nicht gefunden, und es ist möglich, daß Altdorfer rein aus seiner Ratsherren-Eigenschaft heraus zur Leitung des städtischen Bauwesens bestellt wurde; man mag ihn als Künstler für den rechten Mann für dieses Amt gehalten haben in einer Zeit, da die Künste noch nicht spezialisiert waren, sondern eine große Kunst als All, als unteilbares Ganzes regierte und in Lionardo und Michelangelo Universalkünstler von höchster Vollendung in jedem Zweige der Kunst hervortraten.

Altdorfers Name erscheint nach 1505 wiederholt in den Akten, und sein Ansehen wie sein Wohlstand scheinen sich fortan zusehends gehoben zu haben. Vom Jahre 1506 stammen seine frühesten monogrammierten und datierten Stiche. 1509 steuerte der Rat von Regensburg zu einem Bild von Altdorfer, das im Chor von St. Peter aufgestellt werden sollte, einen Betrag von zehn Gulden bei. In das Jahr 1511 ist Altdorfers Reise nach Tirol und Oberösterreich einzusetzen:

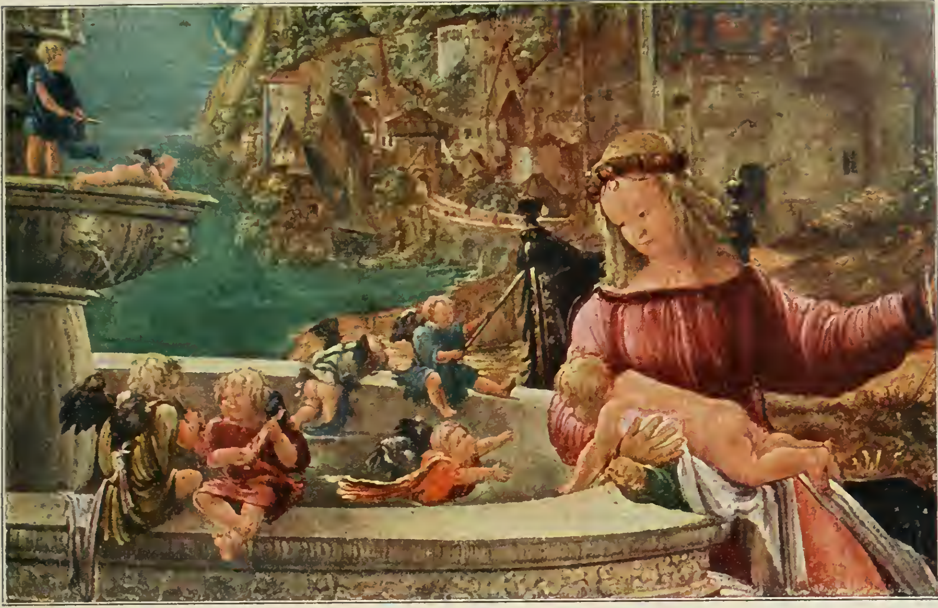


Abb. 18. Ausschnitt aus dem Gemälde „Ruhe auf der Flucht“. 1510.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (s. a. Abb. 17). (Zu Seite 30.)



Abb. 19. Ausschnitt aus dem Gemälde „Geburt Christi“. 1512.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (s. a. Abb. 46). (Zu Seite 46.)

sie bedeutet den wichtigsten Einschnitt in Altdorfers Leben und in seiner künstlerischen Entwicklung. 1513 kaufte Altdorfer, der sich inzwischen verheiratet hatte, eine eigene Behausung „samt Turm und Hofstatt am St. Veitsbach bei den Augustinern in Regensburg“, die man auf Merians Regensburger Ansicht sehen kann. 1532 kaufte er ein weiteres Haus (heute A 169), südlich von St. Leonhard am sogenannten Judenstein gelegen, und hier hat Altdorfer nach der Regensburger Überlieferung sein Leben beschlossen. Im Jahre 1514 traten an ihn die Aufträge heran, die ihn in den Kreis der Künstler zogen, die in maiorem gloriam Maximiliani imperatoris vom Kaiser und von seinem humanistischen Rat, dem Geheimschreiber Marx Treytzsauerwein, geworben wurden, um durch ihre Holzschnittwerke, die zu umfangreichen allegorischen Zyklen ausgesponnen wurden, den Ruhm dieses Renaissancefürsten zu verbreiten und zu erhöhen. Wer Altdorfer für diese Arbeiten empfahl, ist nicht nachweisbar. Wenn vielleicht im Jahre 1509 eine Begegnung zwischen Dürer und Altdorfer stattfand und durch die Schenkung einer Handzeichnung Dürers an den Regensburger Zunftgenossen besiegelt wurde, wie da und dort, einer Überlieferung folgend, behauptet wird, kann wohl der Nürnberger Meister der Vermittler gewesen sein. Andernfalls kann auch an Jörg Kölderer gedacht werden, den Altdorfer gelegentlich seiner tirolischen Reise kennen gelernt haben mag, denn Kölderer stand durch seine Innsbrucker Arbeiten dem Kaiser nahe. Auf alle Fälle ist Altdorfer mit Handzeichnungen an dem Gebetbuch Kaiser Maximilians und mit Holzschnitten an der Triumphpforte beteiligt. 1519 wurde Altdorfer in den äußeren Rat seiner Vaterstadt berufen. Es war eine unruhige und bewegte Zeit, innere Kämpfe und Zwiste zerfaserten das Gemeinwesen, die Wogen der Reformation gingen hoch, Judenverfolgungen führten in Regensburg zu drastischen Ausschreitungen, die Synagoge wurde niedergerissen und an ihrer Stelle die „Schöne Maria von Regensburg“ installiert: es hebt eine fanatisch propagierte Wallfahrts- und Wundergeschichte an, die ganz Regensburg in einen allerdings nur kurze Zeit währenden Taumel intensivster, ausschweifendster Religiosität versetzt. Auch Altdorfer ist unter den Faszinierten, und in seinem Werk spiegelt sich seine Stimmung in mannigfachen Brechungen. 1526 tritt Altdorfer in den inneren Rat seiner Vaterstadt ein, und im gleichen Jahr überträgt man ihm das Amt des Stadtbaumeisters. Außer einigen baulichen Maßnahmen in Kirchen, außer Innenarchitekturen und Grabmalsgestaltungen gehen auf den Architekten Altdorfer der Marktturm, der Weinstadel und das Fleischhaus mit dem hohen, malerisch wirkenden Giebel, das erst der Neuerungssucht der jüngeren Vergangenheit zum Opfer fiel, zurück. Der Künstler von phantastischer Baugesinnung, der auf seinen Gemälden kühne, abenteuerliche Märchenbauten von orchideenhafter Pracht emporsteigen ließ, war also im wirklichen Leben dazu verurteilt, nüchterne Nutzbauten zu errichten. Auch die Leitung der Stadtbefestigung, an der im Jahre der



Abb. 20. Weihrauch-Kapsel.



Abb. 21. Herkules, die Säulen tragend.
Radierungen.



Abb. 22. Putte.



Abb. 23. Der bethlehemitische Kindermord. Holzschnitt. 1511. (Zu Seite 39.)

Türkengefahr, 1529, mit großem Eifer und in fliegender Hast gearbeitet wurde, war Altdorfer übertragen.

Im gleichen Jahre wollte die Stadt Altdorfer zum Bürgermeister bestellen. Aber Altdorfer lehnte ab. Eine Künstlerlegende sagt, er habe eingewandt, daß ihn das Bild „Die Schlacht bei Arbela" (Abb. 115), das er auf Bestellung des bayerischen Herzogs Wilhelm IV. für dessen Kunstkammer malte, ganz in Anspruch nehme. In Wirklichkeit mag ihn die Schwierigkeit der politischen und wirtschaftlichen Lage seiner Stadt wenig gereizt haben, an die Spitze des Gemeinwesens zu treten. Im Jahre 1532, und zwar am 27. Juli, starb seine Gattin Anna, und Altdorfer, der kinderlos war, vereinsamte, er wurde auch in seiner Kunst stille. Am 12. Februar 1538 machte er sein Testament, in dem er seine Schwestern und seinen Bruder Erhard in Schwerin zu Haupterben einsetzte. Außer seinem Besitz an Haus und



Abb. 24. St. Georg. Holzschnitt. 1511. (Zu Seite 39.)

Garten, an reichlichem Hausrat und Geld, erscheint in dem Testament die Einrichtung seines „Malstübls", erscheinen Bücher, Truhen mit Graphik, eine Tafel, die von Dürer gewesen sein soll, gemalte Tücher und eine Reihe von silbernen Trinkbechern. Zwei Tage nachher, am 14. Februar 1538, soll er gestorben sein. Jedenfalls geschah sein Tod vor dem 29. März 1538, denn an diesem Tage wurde das Testament eröffnet. An der Seite seiner Gattin Anna wurde Altdorfer in der Augustinerkirche, deren Pfleger er war, beigesetzt. Seine Mitbürger haben ihn ehrlich betrauert und haben sein Andenken hochgehalten, so daß es fast

bis auf unsere Zeit herab frisch und auch in den Kreisen des Volkes, die künstlerischen Dingen fernstehen, lebendig geblieben ist.

In den Rahmen dieses nicht unbedeutenden Lebens baut sich ein großes, starkes und eigenartiges künstlerisches Werk ein.

III.

Der junge Künstler, der aus den Bezirken der Miniaturmalerei herkam, die man als graphische Kleinkunst ansprechen darf, begann seine Laufbahn logischerweise als Graphiker. Die frühesten Dokumente seines Wirkens tragen die Jahreszahl 1506. Erinnern wir uns noch einmal, daß Altdorfer 1505 Bürger von Regensburg wurde, also wohl 1480 geboren sein muß, so haben wir hier Arbeiten eines Sechsundzwanzigjährigen vor uns. In diesem Alter hatte Dürer, der 1484, „do ich noch ein kint wos“, sich schon mit dem Silberstift aus dem Spiegel konterfeite und als Neunzehnjähriger das Ölbildnis seines Vaters (Florenz, Uffizien) schuf, bereits das Hauptwerk seiner Frühzeit, die Holzschnittfolge der „Heimlichen Offenbarung Johannis“, die Apokalypse, vollendet und sich als reifen, fertigen Künstler von eigenem Ausdruck und mit der Befähigung, den Stil seiner Generation entscheidend zu beeinflussen, ausgewiesen. Altdorfers zeichnerische und graphische Anfänge sind höchst zaudernd, befangen, ängstlich, so daß sich erneut die Vermutung zudrängt, der Künstler könnte vielleicht einen Teil seiner Jugend in Lehr und Dienst der Regensburger Dombauhütte verbracht und sich erst später der Malerei und Graphik zugewandt haben. Denn das Zeitalter war raschlebig, und man kennt aus dieser Zeit so späte Anfänge in der Kunst kaum; mit sechsundzwanzig Jahren mußte man schon ein Meister sein, oder man wurde es nie.

Kupferstiche kleinen Ausmaßes sind da. Religiöse Motive überwiegen, doch tritt auch Profanes, ausgesprochen Zeitgenössisches, dazu. Es wirkt noch vieles dünn und zag, die Figuren sind winzig, die Linienführung fast gebrechlich. Altdorfers Monogramm (Abb. 2) erscheint, die beiden ineinandergebauten Antiqua-A mit dem sehr hoch genommenen Querbalken wie bei Dürers Monogramm; alle Arbeiten dieser Frühzeit sind, im Gegensatz zur Graphik späterer Dezennien, gewissenhaft datiert und monogrammiert. Stilistisch steht die Anlehnung an Dürer, der damals seine „Große Passion“ schon geschaffen und 1505 bereits siebzehn Blätter seines „Marienlebens“, dazu Stiche von der Bedeutung des Blattes „Adam und Eva“ und des sogenannten „Kleinen Pferdes“ vollendet hatte, außer Zweifel. Aber es ist fraglich, ob Altdorfer seine Dürer-Anregungen aus erster Hand empfangen hatte. Ob er, wenn er auch die Helgen Dürers zu Gesicht bekommen, bei seinem eigenen Schaffen nicht doch durch einen Dürer-Nachfolger oder Dürer-Imitator als Mittelsmann beeinflußt war. Man hat als diesen Vermittler den sonst wenig bekannten Monogrammisten M. Z. angenommen. Man hat dieses Monogramm früher als „Martin Zasinger“ gedeutet und aus Meister M. Z. einen Münchner machen wollen, weil man in seinen Ball- und Turnier-Stichen Szenen vom Hofe des bayerischen Herzogs Albrecht IV. erblickt hatte. Lützow wies schon 1891 die Hypothese dieses Münchnertums ab. In seiner Charakteristik des M. Z. betonte er weiterhin, daß die kleineren Stiche, die die Daten 1500, 1501 und 1503 tragen, sich durch ungemein zarte Konturierung und Modellierung auszeichnen und daß der Meister bei einzelnen Blättern einen ganz modernen malerischen Reiz erzielt habe. Auch die Zusammenhänge zu Dürer und Altdorfer hin wurden erkannt und die Bedeutung, die auf die Ausbildung der landschaftlichen Hintergründe mit ihren zackigen Felsen, zart umrissenen Baulichkeiten und schlanken Tannenbäumchen gelegt ist. Voß kennzeichnete zwei Jahrzehnte später den M. Z. dahin, daß er nicht das Gräßliche und Wilde, künstlerisch gesprochen das Ungeklärte, liebe, sondern mehr an die zarten und innigen Züge in Dürers Wesen anknüpfe und zu einer neuen Idealität überleite, die nicht mehr gotisch-schema-



Abb. 25. Das Urteil des Paris.

Holzschnitt. 1511. (Zu Seite 40.)



Abb. 26. Die Auferstehung Christi. Holzschnitt. 1512. (Zu Seite 40.)

tisierend sei, sondern bereits die Verwandtschaft und Berührung mit der individualisierenden italienischen Renaissance verrate. Und dann entscheidend, daß „der Monogrammist M. Z. in manchem unmittelbarer auf den Donaustil vorbereitet als Dürer selbst, an dem sich der Monogrammist geschult und herangebildet hat".

Die Jahreszahl 1506 und Altdorfers Monogramm tragen zwei wie Gegenstücke wirkende kleine Stiche, die Heilige Barbara und die Heilige Katharina darstellend: sie sind unbedeutend, sprechen nicht an. Aus dem gleichen Jahre stammt die „Versuchung der Einsiedler", eine Variante des Antonius-Motivs, als Stich viel freier und zügiger, auch kompositionell geschickter, so daß sich die Meinung festsetzte, man habe es hier mit einer Kopie oder freien Übertragung eines italienischen Originals zu tun, etwa einer Plakette oder eines Niello, d. h. einer Ätzung oder Gravierung auf Silbergrund, einer Technik, die damals in hoher Blüte stand. Auf ähnliche Vorbilder führt man die kleine Marsradierung,



Abb. 27. Die Enthauptung des Täufers.

Holzschnitt. 1512. (Zu Seite 40.)

die wie die Vergrößerung einer Gemme anmutet, und ein entzückendes Jünglingsporträt winzigsten Ausmaßes — unten links 1507 datiert —, einst unter dem Namen Selbstbildnis Altdorfers bekannt, zurück. Vielleicht steht auch die „Prudentia" von 1506 in Zusammenhang mit Vorlagen dieser Art, vor allem spricht der neutrale, dunkle, nur um die Gestalt ein wenig aufgelichtete Hintergrund für ein Niello-Vorbild. Auf einem Lindwurm sitzt eine Frau mit einer Blumenkrone im Haar, sie hält in der Rechten einen Spiegel, in dem sie sich beschaut: dieses Instrument und die geflügelte Schlange („Seid klug wie die Schlangen!") kennzeichnen sie als die Allegorisierung der Klugheit, als „Prudentia".

Freier von solchen Vorbildern ist eine sitzende Madonna mit dem Kind, 1507 signiert, ein liebliches Blättchen, das namentlich im Landschaftlichen Zusammenhänge mit dem M. Z. aufweist, aber in der Ausgestaltung des Nimbus zu einer Lichterscheinung schon beziehungsreich zu dem späteren Altdorfer hinleitet. Wenn auch etwas gedrängt in der Komposition und noch ohne klare Scheidung der Bildgründe, läßt das Blättchen durch die glückliche Austeilung der Licht- und Schattenpartien erkennen, wie sich die Ausdruckskraft der Altdorferschen Kunst hebt, wie dem Meister die Technik zusehends weniger Schwierigkeiten bereitet, wie er zugleich mit der Beherrschung seiner Mittel auch in der Gestaltung freier und kühner wird.

Dies gilt zumal für seine Blätter mit profanen Motiven. Den Landsknecht und seine Umwelt ins Bild zu setzen, lag bei der kriegerischen Stimmung des Maximilians-Zeitalters nahe. Frühere und Spätere dieser Zeit, Dürer, Manuel Deutsch, Urs Graf, die Nürnberger Kleinmeister, sie alle zog die pittoreske Erscheinung der verwegenen Gesellen an. Auch Altdorfer, der die kühnen Bursche mit den martialischen Gesichtern und den unbesorgten Sitten, mit den ungeheuren, federnickenden Hüten, mit den geschlitzten Wämsern und Hosen, die Fähndriche, Trommler, Pfeifer, Troßdirnen und Marketenderinnen oft genug auf ihren Durchmärschen in Regensburg gesehen haben mag, formte sie zum Bild, und diese dem unmittelbaren Leben entnommenen Szenen steigerten sich ihm zu den besten Leistungen seines frühen graphischen Schaffens (Abb. 98 u. 99). Wie flau wirkt daneben die „Stehende Madonna mit dem Kind", eine allzu ausladende, fast plumpe Gestalt mit leerem Ausdruck (1509), und die Gegenstücke des Heiligen Christophorus und des Heiligen Sebastian (1511)! Nur die graziöse „Fortuna auf der Weltkugel", gleichfalls von 1511, dem entscheidenden Jahr in Altdorfers Entwicklung, eine bewegte, ausgezeichnet umrissene Komposition, aufgelockert in Kontur und Binnengestaltung, vermag neben den Landsknechts- und Marketenderinnen-Stichen zu bestehen.

Von den zeichnerischen Anfängen Altdorfers ist uns manches erhalten. Tietze betont mit Recht, daß Altdorfers früheste Zeichnungen einen reiferen und technisch gesicherteren Eindruck hinterlassen als die gleichzeitigen Stiche, woraus man schließen könne, daß wir es bei diesen mit dem Ausprobieren einer neuen Technik, bei den Zeichnungen dagegen mit dem Bewegen auf vertrautem Boden (Miniaturmalerei!) zu tun haben. Mit dem Monogramm und mit der Jahreszahl 1506 ist eine allegorische Darstellung nicht ganz einfach deutbaren Inhalts im Berliner Kupferstichkabinett gezeichnet. Auf braun grundiertem Papier erscheinen, mit tieferen braunen Federstrichlagen dargestellt und durch Weißhöhung wirkungsvoll herausgearbeitet, zwei Frauen, eine sanfte und eine mänadische: die sanfte mit einer Laute, die wilde mit einem Schild; gemeinsam heben beide einen Früchtekorb empor (Abb. 6). Noch verspürt man die Ungeschicktheit in der Anordnung, die Anatomie ist schlecht, der Faltenwurf der Kleider unfunktionell, der Gesichtsausdruck zufällig oder übertrieben — und doch fühlt man den Besonderen und das Besondere aus dem Blatte heraus, merkt, daß hier einer aufsteht, der der deutschen Kunst einmal eine entscheidende Wendung geben kann, und freut sich, frei von solchen Reflexionen, an dem Rhythmus des Linienflusses und an der renaissance-



Abb. 28. Die schöne Maria von Regensburg.

Farbiger Holzschnitt. (Zu Seite 79.)

haft dekorativen Wirkung des Blattes. In Berlin, Wien, London, Weimar, München, Oxford, Hamburg, Braunschweig gibt es Zeichnungen aus Altdorfers Frühzeit, und in den meisten steckt wohl schon im Keim der originale Altdorfer, den die Donaureise von 1511 ausreift und als Fertigen, Großen der deutschen Nation schenkt.

Fast alle Blätter, z. B. das wundervolle Gethsemaneblatt (Abb. 11) des Berliner Kabinetts — merkwürdig tief, stark im Landschaftlichen, überzeugend in dem leidenschaftlichen Impetus der über die Brücke stürmenden Häscher — sind auf grundiertes Papier gezeichnet und mit der Feder, zumeist in Schwarz und mit Weißhöhung, ausgeführt. Brauner, rötlicher und, besonders bevorzugt, grünlicher Grund wechseln ab. Von manchen Blättern, z. B. von „Venus und Amor" (1508, Berlin; Abb. 10), das wegen seines zeitgenössisch bürgerlichen Eindrucks wohl auch einmal geradezu als „Dame mit Kind" bezeichnet wurde, ohne daß man sich der mythologischen Beziehung bewußt geworden wäre, schwingt die Beziehung hinüber zu den Stichen, in diesem Falle zu der „Dame mit dem Federhut" (Abb. 9) und zu der Marketenderin. Im allgemeinen sind auch hier, wie bei den Kupferstichen, die profanen und mythologischen Motive häufiger als die biblischen. Es erscheinen die „Wilden Männer", die Liebespaare im Grünen, die Landsknechte, daneben allerdings auch Szenen aus den Heiligengeschichten, die aber möglichst ins Landschaftliche verlegt werden, und solche biblische Begebenheiten, die wie romantische Novellen erzählt oder gleichsam auf einer imposanten Naturbühne vorgespielt werden können (Abb. 5, 12, 13).

Der Maler Altdorfer hebt an mit zwei kleinen Heiligentäfelchen, den Heiligen Franz von Assisi und den Heiligen Hieronymus darstellend (Abb. 7 u. 8), die sich im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin befinden. Sie entstanden 1507, sind so auch datiert und monogrammiert und lassen deutlich die Zusammenhänge mit der Miniaturmalerei erkennen. Bei dem Franziskus mag überdies ein Holzschnitt Dürers Pate gestanden haben. Die heiligen Männer knien vor reichen, aber noch ungeklärten, nicht in die Tiefe gehenden, sondern gleichsam in die Fläche projizierten Landschaften, die im Mittelgrund hohe Bäume zeigen, deren parallele Vertikalen die Bilder seltsam durchschneiden. Franziskus ist in der Ekstase der Stigmatisierung dargestellt; aber die Ekstase selbst oder ihre Wirkung im Mienenspiel, in der Erschütterung der Physis und Psyche des Franziskus zu veranschaulichen, reichte es bei dem Anfänger der Kunst noch nicht; es ist etwas Leeres, Ausdrucksloses in dem plumpen Gesicht des Heiligen, und die mystischen Bahnen der Wundmale sind weniger vergeistigt als massiv verdeutlicht. Hieronymus, der vor dem Kruzifixus kniet und sich kasteit, ein Greis, dessen Erscheinung sich in harter Kontur weißblau vor der Landschaft absetzt, ist gleichfalls ausdruckslos ausgefallen, besonders aber ist sein Löwe ein körperloses Schemen, das in der üppigen Vegetation des Grundes, in der detailliert und mit miniaturhafter Akribie hingeschriebenen Flora fast untergeht. Indessen spricht sich doch schon ein unverkennbarer Stil als Ausdruck einer wenn auch noch werdenden, so doch sicher original werdenden Persönlichkeit aus in den beiden Tafeln, die als Gegenstücke gedacht sind, etwa als Flügel eines Altärchens, als dessen Mittelstück man sich ein verloren gegangenes Marienbild, vielleicht von der Art des Altdorferschen Kupferstiches der stehenden Madonna von 1509, vorzustellen hat. Das Beste an den kleinen Bildern und das am meisten Altdorferische ist die Landschaft in ihrem mannigfaltigen, phantasievollen Aufbau. Sie ist das Kennzeichnende, das, bedeutsamer und charakteristischer als die unanatomischen, unmuskulösen, gallert- und molluskenhaften Gestalten im Werk des frühen Altdorfer, entscheidend auch in dem kleinen Bildchen der sogenannten „Satyrfamilie" (gleichfalls Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) schaubar wird (Abb. 15). Oben links, an der Felswand, zeigt das Bildchen das Monogramm und die Jahreszahl 1507, es ist also gleichzeitig mit den Heiligentäfelchen entstanden, drei Jahre (sofern das Datum stimmt) vor der Wiener Albertina-Zeich-

nung der „Wilden Familie", die nach Motiv und Stimmung in naher verwandtschaftlicher Beziehung zu dem Bilde steht. Auch bei diesem Werk liegt der Nachdruck auf dem Landschaftlichen, auf dem organisch zusammengebauten Buschwerk, das von einigen höheren Stämmen überragt wird, und mit dem Ausblick in die Ferne, der freilich etwas unvermittelt erscheint, da er des verbindenden Mittelgrundes enträt. Was das Bildchen in seiner Episode eigentlich darzustellen beabsichtigt, ob ihm eine mythologische Novelle zugrunde liegt, auf die das Herannahen der beiden Menschen aus der Tiefe der Landschaft herauf hinzudeuten scheint, kann unentschieden bleiben: man nehme die Gestalten als Exponenten der Landschaft, als Naturwesen, die da sind, ohne daß man den Gründen nachforscht.

Gleichfalls in das Jahr 1507 gehört die „Geburt Christi" der Kunsthalle in Bremen (Abb. 14); Monogramm und Datum sind unten rechts, am Fuß der Leiter angebracht. Von gewissen Blättern des Dürerschen Marienlebens scheint Altdorfer Anregungen übernommen zu haben. Im übrigen versucht er sich bei diesem Bild zum erstenmal an einem Motiv, das er später mehrmals wiederaufnahm, und dessen viel reifere Variationen in Berlin und Wien zu sehen sind. Die perspektivische Bezwingung des Räumlichen ist Altdorfer auch hier nicht gelungen, und unproportioniert erscheinen die sehr kleinen Figuren in dem Raum, in dem ruinösen Gemäuer, das an die Krippendarstellungen der romantischen Zeit gemahnt. Indessen macht eine Reihe liebenswürdiger Züge das Bild zu einer anmutigen Idylle, so das neckische Treiben der Engel, die Stroh vom halbzerfallenen Speicher herabwerfen, damit dem Christkind ein warmes Lager bereitet werde, ein Beginnen, bei dem eines der englischen Flügelbübchen mit heruntergepurzelt ist, während andere geschäftig auf der Leiter auf- und abklettern. Altdorfers malerischer Ehrgeiz stellte sich eine schwere Aufgabe in Hinblick auf die Lichteffekte, die er



Abb. 29. Sissera und Jael. Holzschnitt. (Zu Seite 41.)

zusammenwirken läßt. Das Bild ist ein winterliches Nachtstück. Ganz tiefbeschattete Dunkelheiten kontrastieren mit Schneeflächen, die grell beleuchtet sind vom Mond, der durch die Lücken des Speicherdaches seinen Schein wirft und das Gewölke in weißlichem Licht erstrahlen läßt. Der Heilige Joseph aber leuchtet mit einer Laterne zu dem Strohspeicher hinauf und gesellt dem Mondlicht noch das ins Gelbliche gehende, künstliche Licht, das sich besonders an der Gestalt des Heiligen Joseph, der von sogenanntem Kantenlicht umrandet ist, auswirkt. In dieser Hervorkehrung des luministischen Elements begegnen wir erstmals einem oft wiederkehrenden echt Altdorferschen Bildmotiv.



Abb. 30. Liebespaar im Freien. Holzschnitt. 1511. (Zu Seite 41.)

Nun ruht die malerische Entwicklung Altdorfers für einige Jahre, oder es sind die Dokumente und Denkmäler des Schaffens unseres Meisters aus den Jahren 1508 und 1509 verloren gegangen. Erst drei Jahre später tritt Altdorfer wieder als Maler hervor. Die beiden Bilder aus dem Jahre 1510 gehören noch unverkennbar in seine Frühzeit.

Wenn Altdorfer, entgegen seinem löblichen Brauch, seinen „Drachenkampf des Heiligen Georg“ in der Münchener Pinakothek (Abb. 16) nicht datiert hätte, würden wir das vielbewunderte, aber noch unfreie Bild gleichwohl in die Jahre vor der Donaureise versetzen müssen, nicht allein seiner ganzen Haltung und Technik nach, sondern auch in Hinblick auf den Umstand, daß das Bildchen, den Miniaturen gleich, auf Pergament und ganz in der Technik der Pergamentmalerei gemalt ist und sicher erst später, vielleicht erst, als es in die Boisserée-Sammlung kam, mit der es in die Pinakothek wanderte, auf Lindenholz auf-

gezogen wurde. Indessen hat uns der sorgsame und peinliche Meister der Mühe einer Datierung, die sich auf stilkritische Erwägungen zu stützen hätte, überhoben: auf dem Baumstamm finden wir neben seinem Monogramm die Jahreszahl 1510. Der Münchener Katalog nennt das Bild bezeichnenderweise „Laubreicher Buchenwald, an dessen Ausgang St. Georg mit dem Drachen kämpft“. In der Tat ist nicht der Heilige, der an irgendeinen Geharnischten der maximilianischen Soldateska der Altdorferschen Landsknechts-Stiche von 1507 erinnert, und nicht der



Abb. 31. Das Opfer Abrahams. Holzschnitt. (Zu Seite 41.)

Drache, den wir vom Prudentia-Stich her kennen und der sich hier so gemütlich anläßt wie irgendeine unschädliche Rieseneidechse, oder wie der Löwe des Berliner Hieronymustäfelchens, der „Held“ des Bildes, sondern der Wald. Dieser Drachenkampf, weich hingeschummert, gleichsam nur lasiert, als ob er nachträglich erst in die Landschaft hineingesetzt worden wäre, weil der Meister als Gegengewicht zu dem etwas matten, ins Bräunliche und Gelbliche spielenden Grün des Laubwerkes des weißen Effekts des Schimmelleibes nicht entraten mochte und weil ihm auch die gemäßigte Farbigkeit des Drachen willkommen schien, ist durchaus Miniaturmalerei. Sie ist auch im Landschaftlichen des Bildes nicht völlig überwunden; gleichwohl steigert sich das Streben über die miniaturhafte Enge hinaus.

Es ist kein eigentlicher Wald, in dem sich die Szene begibt. Das sind keine Bäume, sondern Riesenfarne, vor denen Marionetten agieren, eine grüne Wildnis im Miniaturformat. Dieser Wald rauscht nicht, und „die wogende Unendlichkeit", die ihm Hagen nachrühmt, vermochte ich nicht zu fühlen. Das nüancenreiche Grün ist durch weißliche Effektlichter aufgehellt, dennoch bleibt die Darstellung des Waldes ohne Tiefe und Plastik, gobelinhaft und unräumlich, nur Hintergrund, wie bei den kleinen Heiligentafeln in Berlin, auch perspektivisch



Abb. 32. Die Anbetung der Hirten. Holzschnitt. (Zu Seite 41.)

ungenügend. Der kleine Ausblick durch die Bäume hindurch auf eine Landschaft, die in einem Felshaupt gipfelt, wirkt als Loch, nur als Ausguck; er zerreißt den Bildeindruck mehr, als daß er ihn steigerte, und wirkt zu luftlos, als daß er landschaftlich glaubwürdig wäre.

So läßt sich das Bildchen zerpflücken, Blatt um Blatt fällt zur Erde, bis der Stengel dürr und kahl erstarrt. Und doch ist es etwas Reizvolles um diesen Legendenwald, und das Bild erfreut sich seiner großen Beliebtheit nicht zu Unrecht. In dem Waldbild steckt eben, gerade weil alles unwirklich erscheint und weil man keinen Einklang von Raum und Farbe, von Gestalten und Atmosphäre erkennt, etwas vom Märchen — es ist, inmitten einer sehr realistischen oder auf



Abb. 33. Der heilige Christophorus. Holzschnitt. 1513. (Zu Seite 41.)

monumentale Typik ausgehenden Kunst, ein Ausflug ins Romantische. Der Reiz des Unvollkommenen, des Erstrebten, aber nicht völlig Erreichten, des Jungen, Märzlichen, Knospenden ist ihm eigen. Es ergreift und rührt wie alles, das sich solcher aufbauenden Elemente rühmen kann.

Im gleichen Jahre 1510 entstand die „Ruhe auf der Flucht“ (Abb. 17), die dem Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin gehört. Es ist ein formatlich größeres Bild (0,57 m × 0,38 m) und ist mit besonderer Sorgfalt durchgeführt. Es war dem Meister selbst wichtig und stellt den Abschluß der Frühperiode im Entwicklungsgange Altdorfers dar. Eine Spruchtafel, links unten im Bild am Fuß des Brunnenbeckens angebracht, enthält eine innige Widmung des Bildes an die göttliche Maria: „Albertus Altdorffer pictor Ratisponensis in salutem animae hoc tibi munus, diva Maria, sacravit corde fideli“; dazu die Jahreszahl 1510 und das Monogramm. Von den Bildern, die Altdorfer bisher geschaffen, ist es das reichste und freieste. Noch drängt sich die Komposition, und noch fallen die Bildelemente, die heilige Familie, der Brunnen, die Stadt und die Landschaft des Hintergrundes, etwas auseinander, aber es ist starke Stimmung in dem Bild und eine malerische Kraft, die man bisher bei Altdorfer vermißte. Und doch sind entschiedene Momente des Zusammenhanges mit dem, was er bisher geschaffen, vorhanden. Die Landschaft gemahnt an die der Berliner Heiligentäfelchen. Die Gestalten Marias und Josephs und das lustige Engelsvolk, das in die Puttenplastik der Brunnensäule übergeht und so, wie die Kunst Altdorfers überhaupt, Heiliges und



Abb. 34. Der heilige Christophorus. Holzschnitt. (Zu Seite 41.)



Abb. 35. Abendmahl.



Abb. 36. Christus am Ölberg.

Mythologisches beziehungsreich mischt, auch die Ruinenpoesie der Bauwerke kennen wir von dem Bild in Bremen. Nur daß jetzt alles schon weniger ängstlich ist, freier und gelöster erscheint. Nun naht sich die Reife mit Riesenschritten — die Donaureise folgt, und Altdorfer ist der originale deutsche Meister von Rang und Eigenart, der Führer einer bedeutsamen, weitauswirkenden Schule und Richtung . . . Angenommen, es wäre im Jahre 1510 Altdorfers Leben ein Ziel gesetzt gewesen oder ein Zufall hätte alles verschüttet, was er nach diesem Zeitraum gemalt, gezeichnet und radiert, so bliebe Altdorfer doch auch mit seinem Frühwerk innerhalb des großen Ganzen der deutschen Kunst des sechzehnten Jahrhunderts mit Ehren bestehen. Denn schon in seinen Anfängen stecken Persönlichkeitswerte von Rang, auch aus ihnen spricht ein Besonderer, der zugleich herb und weich ist, der abseitige Wege geht und durch sein „amateurhaftes" Schaffen anspricht. Wer den frühen Altdorfer ganz verstehen will, der vergleiche mit seinem Bild der „Ruhe auf der Flucht" die Behandlung des gleichen Themas, die sechs Jahre vorher der zweiunddreißigjährige Lucas Cranach als sein schönstes Jugendwerk dem deutschen Volk schenkte (idyllischer, elegischer, gefaßter als der viel beweglichere, dramatischer fühlende, modernere Altdorfer), und ziehe etwa noch Dürers Zeisig-Madonna von 1506 heran — er findet alle diese Werke im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum beisammen —, um durch den Vergleich mit dem Besten der Zeit, das zugleich in einem deutlichen Sinne unter sich verwandt ist, zu erkennen, wie Altdorfers Frühleistung auch neben diesem Besten sich in ihrer Eigenart halten kann.



Abb. 37. Gefangennahme Christi.
Aus der Holzschnittfolge „Der Sündenfall und die Erlösung des Menschengeschlechtes." (Zu Seite 41.)

IV.

Das Jahr 1511 bringt den entscheidenden Einschnitt in die Entwicklung Albrecht Altdorfers; sein Schaffen nimmt von diesem Jahr an eine augenfällige Wendung. Der Zahl nach schwillt sein Werk an. Wichtiger aber ist, daß sich sein Stil wandelt. Neue Energien wachsen ihm zu: sein



Abb. 38. Geißlung Christi.

Strich gewinnt an Kraft, seine Komposition wird reicher, sein Blick für die Landschaft, immer schon geschärft, findet die notwendige Ergänzung in dem Vermögen, dem Landschaftsgefühl auch erschöpfenden bildkünstlerischen Ausdruck zu verleihen. Als Graphiker — und die Jahre 1511—1515 gehören vorwiegend der Graphik — vollzieht er den Übergang vom Stich zum Holzschnitt, dessen Technik seinem neuen Formwillen mehr entspricht. Das Derbere, Weiterausholende, die schärfere Kontrastierung von Schwarz und Weiß, Möglichkeiten, die ihm der Holzschnitt bietet, locken ihn an.



Abb. 39. Kreuzabnahme.

Wie ging das zu? Ist der unzweifelhafte Aufschwung, die erhöhte Leistung, die gesteigerte künstlerische Individualität ausschließlich der durch die ständige Übung erlangten höheren technischen Fertigkeit, sind sie den gereifteren Jahren des nun etwa Einunddreißigjährigen zuzuschreiben? Gewiß wirkten diese Umstände mit, aber wir müssen ein starkes, künstlerisches Erlebnis fordern, um diese Veränderung zu begreifen. Es liegt nahe, an eine Ortsveränderung mit neuer Umgebung, an eine Reise mit nachhaltigen Eindrücken zu denken. In der Tat ist — wie auch der früher ermittelten oder indizierten Altdorfer-Daten gegenüber sehr skeptische Hans Tietze feststellt — durch „eine Reihe überzeugender Beobachtungen die theoretisch zu postulierende Reise zu einer biographischen Tatsache“ geworden. Wir haben in der Sammlung von Budapest und in der Wiener Akademie völlig einwandfrei für Altdorfer gesicherte Handzeichnungen, datiert 1511, die Partien der Donaulandschaft mit vedutenmäßiger Treue darstellen, u. a. Sarmingstein bei Grein, am linken Stromufer. Wir können daraus und aus anderen Umständen schließen, daß Altdorfer 1511 die Donau hinabfuhr oder an ihren Ufern hinabwanderte. Er scheint sich dann an der heutigen Grenze von Ober- und Niederösterreich südwestlich ins Gebirge geschlagen zu haben, ist vielleicht durch das Ennstal gezogen

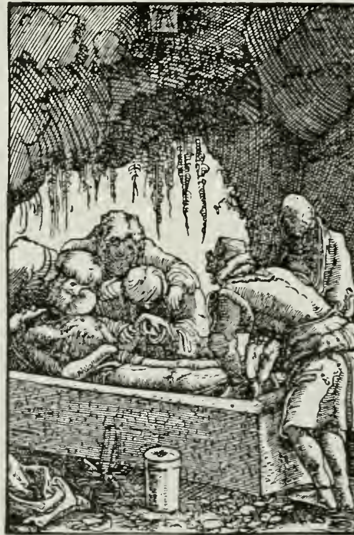


Abb. 40. Grablegung.
Aus der Holzschnittfolge „Der Sündenfall und die Erlösung des Menschengeschlechtes. (Zu Seite 41.)

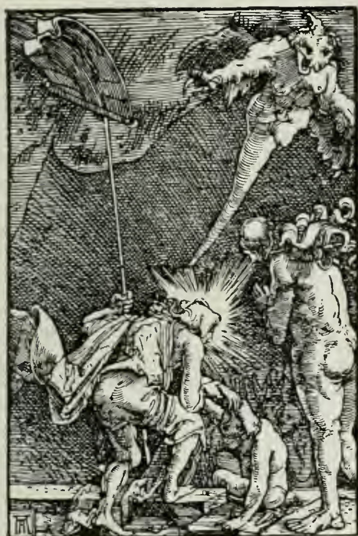


Abb. 41. Christus in der Vorhölle.

und so ins Salzkammergut gekommen, wo er Sankt Wolfgang besucht und den Pacheraltar kennen gelernt hat. Ob er dann noch weiter nach Süden vorstieß, etwa ins Veronesische und Venetianische eindrang, läßt sich so wenig datenmäßig belegen, wie die von manchen angenommene zweite Reise Altdorfers um 1520, die ihn gleichfalls die Donau hinab und durch die Alpen nach Oberitalien geführt haben soll. Ebensowenig ist es nachzuweisen, daß Altdorfer auf seiner Donau- und Alpenreise mit Wolf Huber, dem Passauer Maler, zusammenwanderte, so lieb und sympathisch einem die Vorstellung auch wäre, daß die beiden Hauptmeister des Donaustils eine für die Zukunft und Entwicklung der Kunst ihrer Zeit entscheidende Reise in dem bildsamen Selbander einer anregenden Wander- und Studiengemeinschaft ausführten. Äußere Gründe sprechen aber eher gegen die Annahme. Auch Huber datierte die meisten seiner Handzeichnungen, und es ist mir kein früheres Datum als 1515 begegnet. Es ist dies das gleiche Jahr, in dem der wohl einige Jahre später als Altdorfer zu Feldkirch in Vorarlberg geborene Künstler als „wohnhaft zu Passau" zum erstenmal urkundlich erscheint; wir wissen also gar nicht, ob er 1510 oder 1511 überhaupt schon in Altdorfers Gesichtskreis getreten war. Ebenso kann die Schülerschaft Hubers bei Altdorfer nur aus stilkritischen Momenten gefolgert und keinesfalls urkundlich belegt werden; vielleicht war das Schülerverhältnis ein ähnliches wie das Altdorfers zu Dürer und zu dem Meister M. Z., das heißt reine Anregung von den Werken her, besonders von der leicht zu verbreitenden, von Hand zu Hand und von Ort zu Ort gehenden Graphik.



Abb. 42. Christus erscheint der Maria Magdalena.



Abb. 43. Tod Mariae.
Aus der Holzschnittfolge „Der Sündenfall und die Erlösung des Menschengeschlechts". (Zu Seite 44.)

Was die andere Hypothese anlangt: daß Altdorfer auf seiner Reise nach Oberitalien hineinschaute, so regen sich auch da berechtigte Zweifel. Die Reise muß zwischen der Fertigstellung der Berliner „Ruhe auf der Flucht" (datiert 1510), in der man vielleicht, zufolge der Inschrift, ein Devotionalbild für glückliche Vollbringung der Wanderschaft erblicken

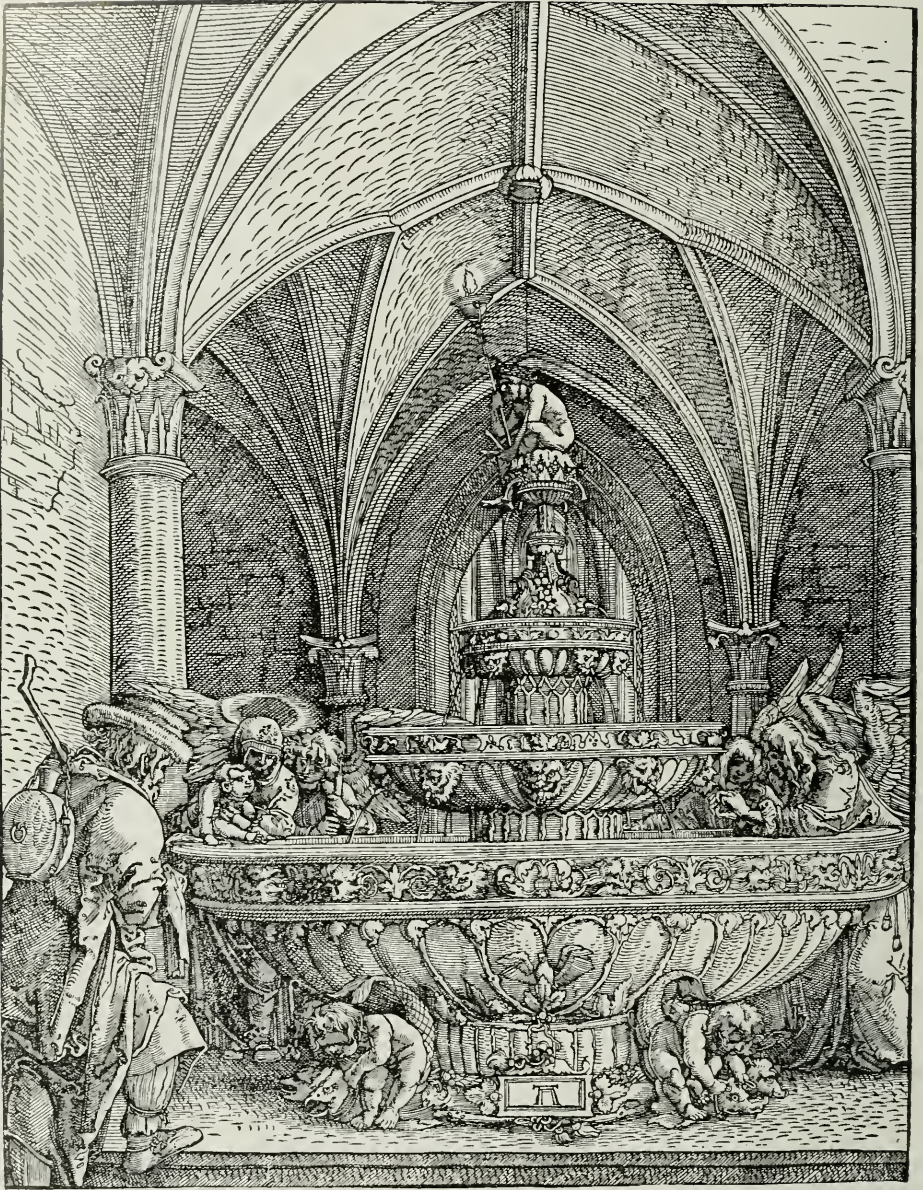


Abb. 11. Die heilige Familie auf der Flucht in einer Kapelle mit großem Taufbecken. Holzschnitt.
(Zu Seite 42.)

kann, und den letzten Stichen einerseits und dem Beginn der Arbeit an den mit 1511 datierten zahlreichen Holzschnitten andererseits erfolgt sein. Es scheint dem Meister also nicht allzuviel Zeit zur Verfügung gestanden zu haben, und in Ansehung der Tatsache, daß man damals nicht rasch vom Flecke kam und Spätjahr und Winter keine Reisezeiten waren, muß man es mehr als dahingestellt sein lassen, ob Altdorfer Italien je erschaute. Man hat auch geltend gemacht, daß Altdorfers Kunst von 1511 an einen „mantegnesken Einschlag“ aufweise. Es ist nicht notwendig, daß Altdorfer um dessentwillen in Mantua gewesen sein muß.



Abb. 45. Simson erwürgt den Löwen. Zeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett. Etwa 1510. (Zu Seite 43.)

Mantegnas Stiche, auf die die Beeinflussung vor allem zurückgeführt wird, können ihm auch anderswo als in Italien zugänglich gewesen sein; ihre Auswirkung auf die deutsche Kunst, besonders auf Dürer, war eine starke, und ihre Verbreitung muß deshalb eine ziemlich ausgedehnte gewesen sein. Sodann aber ist wohl auch das mantegneske Element in der Kunst der zweiten (mittleren) Periode Altdorfers durch die Interpretenschaft Pachers denkbar.

Seit etwa dreißig Jahren stand Michael Pachers Schnitzaltar mit den gemalten Flügelbildern der Geschichte Jesu, mit den lateinischen Kirchenvätern und der St. Wolfgangs-Legende vollendet in dem kleinen Orte Sankt Wolfgang am Abersee im Salzkammergut. Selbstverständlich war von diesem künstlerischen Wunder seiner

Zeit und aller Zeiten auch zu Albrecht Altdorfer nach Regensburg die Kunde gedrungen. Hatte doch zwischen Regensburg und Sankt Wolfgang von je eine Wechselwirkung und rege religiöse Beziehung bestanden: St. Wolfgang, der Wundermann, war der große Bischof von Regensburg, dessen Leichnam bei St. Emmeram in Regensburg ruht, Sankt Wolfgang, der Ort, aber war die Stätte der Einsamkeit und Askese des Heiligen. Sei es wie immer, mag Altdorfer die Verehrung für den Patron Regensburgs, mag ihn die Sehnsucht, das berühmte Kunstwerk zu sehen, nach Sankt Wolfgang getrieben haben — er war dort und nahm für seine weitere Entwicklung größten Gewinn von diesem Besuche mit, wenn man natürlich auch von keiner Schülerschaft sprechen kann. Von Pacher aber stammen die bei Altdorfer doch recht verdünnten mantegnesken Einflüsse her.

Glaser hat die Zusammenhänge zwischen Mantegna und Pacher folgendermaßen umschrieben: „Michael Pacher, der aus dem Grenzgebiet zwischen Deutschland und Italien stammt, wurde zum Vermittler und verpflanzte die Raumanlage der mantegnesken Art nach dem Norden. Daß Pacher nicht nur in einem allgemeinen Sinne die Errungenschaften der oberitalienischen Kunst seiner Raumbildung nutzbar machte, sondern recht eigentlich als ein Schüler Mantegnas bezeichnet werden muß, kann einem Zweifel nicht unterliegen. Pacher verleugnet nicht seine Nationalität. Aber die Gesamterscheinung seiner Gemälde steht ferraresischen Werken der Zeit näher als nürnbergischen oder ulmischen. Die Faltenbildung entspricht nicht dem sogenannten Holzschnittstil der oberdeutschen Spätgotik. Mantegnas „nassen" Gewändern gleichen Pachers breite Stoffflächen, die an den Körpern kleben und nur in schmalen Graten sich erheben . . . Und vor allem wird die räumliche Ordnung der Dinge nur auf der Grundlage von Mantegnas Werken verständlich . . . Wo anders als in Mantegnas Atelier hätte Pacher in den sechziger und siebziger Jahren die scharfe perspektivische Konstruktion kennen lernen sollen, wo anders die Tiefenstaffelung der Gruppen, die eigenartige Kompositionsweise, die die Mitte gern freiläßt, um den Blick entlang den seitlich aufgereihten Figuren in die Tiefe zu führen? Die Pachersche Komposition bedeutet das absolut Neue gegenüber allem, was zuvor in Deutschland entstanden war . . . Die Freiheit der Raumanlage schafft der Darstellung ein neues Fundament, löst sie aus dem Banne der flachen Reliefschicht. Die Bewegung ist nicht mehr in die Fläche eingespannt, und eine Verkürzung bedeutet nicht mehr krampfhafte Bemühung. Frei und leicht ordnen sich die Formen im Vor- und Hintereinander. Mit der neuen Raumbildung zusammen ein sicheres Gefühl für die Gleichberechtigung der belebten und der unbelebten Natur, das als die zweite große Überraschung der Pacherschen Kunst genannt werden muß . . . Pachers Gebäude dienen nicht mehr nur den Figuren als Gehäuse. Ein Stück Mauer, eine Säule, ein Altartisch sind in ihrer plastischen Existenz gleichberechtigt dem Menschen. Darum gibt Pacher den zentralen Gruppenbau preis. Jedes Ding hat ihm gleichen Daseinswert. Der Hohlraum ist nicht weniger im plastischen Gebilde als der vollrunde Körper. Die Dinge suchen die Tiefenrichtung. Und diese bedeutet nicht einen besonderen Bewegungsanreiz, sondern nur eine Möglichkeit unter vielen . . . ."

Soweit Glaser. Besonders am Altar des St. Florianklosters (Abb. 67, 68), jener wichtigsten malerischen Leistung Altdorfers, die im Anschluß an seinen Besuch in Sankt Wolfgang erfolgte, (wenn auch erst nach einer Pause von einigen Jahren, die wohltuenden Abstand bedingten), sind diese Ausstrahlungen Pacherisch-Mantegnesken Stils auf unseren Meister zu verfolgen. Auch bei Altdorfers Holzschnitten der allernächsten Zeit nach der Bekanntschaft mit Pachers Altarwerk beobachtet man die stärkere Betonung des Räumlichen. Der Raum wird fortan zum Grundmotiv der Darstellung; es gibt Tiefen, Perspektiven, weite Blicke, aber auch Raumintimitäten. Konzessionen und Kompromisse kommen in dieser Hinsicht kaum mehr vor; prinzipiell ist die Reliefdarstellung, die Altdorfer von den Regensburger Miniatoren mitgebracht oder übernommen hatte, überwunden und abgetan.



Abb. 46. Geburt Christi.

Gemälde. 1512. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Phot. Hanfstaengl, München. Vgl. a. Abb. 19. (Zu Seite 46.)

Die starken Landschaftseindrücke, die das Naturgefühl Altdorfers aufwühlten und den Künstler zu Darstellungen einer die Natur weit übersteigenden Leidenschaft spornten, die man bei den Expressionisten unserer Zeit gern finden möchte, aber vergebens sucht, und das Erlebnis des St. Wolfgangsaltars: dies nahm Altdorfer mit nach Hause, nach Regensburg. Ist er, wie anzunehmen ist, über Innsbruck heimgekehrt, so mag er dort auch in die Atmosphäre der maximilianischen Künstler geraten sein, in den sogenannten Köldererkreis, in den die Anfänge der Kunstpläne des Kaisers Maximilian zurückgehen, soweit sie nicht von der Humanistenschar in den Schreibstuben des Kaisers ausgesonnen und ausgesponnen wurden. Man könnte, wie schon gesagt, in einer persönlichen Berührung Altdorfers mit den kaiserlichen „Hauskünstlern" den Ausgangspunkt der Tatsache erkennen, daß wenige Jahre später der Regensburger Meister zur Mitarbeit an den graphischen Werken der Maximiliansverherrlichung herangezogen wurde.

In Regensburg entstanden nun die Holzschnitte, die, gemessen an den Stichen, die vor 1511 anzusetzen sind, durch größeres Format, durch freieren Strich, überhaupt durch die Unbesorgtheit und Kühnheit der Mache auffallen: hier lebt sich ein fertiger Mann und Künstler aus. Auch technisch ist es nicht ein ängstliches Suchen und Tasten wie bei der früheren Graphik, sondern vom ersten Blatt an ist der Stil beherrscht, und technisch ist innerhalb der ganzen Folge der Holzschnitte kaum ein Entwicklungsgang feststellbar. Daß durch Pacher der plastische Stil Mantegnas mitsprach, steht außer Zweifel. Indessen darf man in dem Suchen und Feststellen von Einflüssen und von Zusammenhängen, das man gerade der Donauschule und hier wieder besonders Altdorfer gegenüber betätigt, des Guten nicht zuviel tun. In gewissem Sinne ist jeder Künstler ein Kind seiner Zeit, ihrer Ideen und Strebungen; Gemeinsames wird das Auge des Kunstinterpreten, der vier Jahrhunderte später



Abb. 17. Falkenjagd. Zeichnung. Um 1515. (Zu Seite 44.)



Abb. 48. Der heilige Georg. Zeichnung. 1512. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 45.)

seines Amtes waltet, bei Künstlern der gleichen Zeit stets wahrnehmen, er braucht deshalb nicht sogleich an gegenseitige Beeinflussung, an Schülerschaften, an Nachahmungen oder Abhängigkeitsverhältnisse zu denken. Altdorfer ist selbst Einer, und seine Kunst ist keineswegs ein Aggregat von Einflüssen und Abhängigkeiten.

Die Stoffe der Holzschnitte von 1511 und der folgenden Jahre sind reich und bunt. Bibel, Heiligenlegende und Mythologie gleiten ineinander. Wie bei den gleichzeitigen, sehr zahlreichen Zeichnungen des Meisters liegt über allem eine Märchenstimmung, ein Hauch von Romantik. So bei dem Ritter St. Georg, der den Drachen sticht (Abb. 24): das ist nun schon ein anderes viel schreckhafteres Ungetüm als die Eidechse auf dem Münchner Georgsbild von 1510, obwohl nur ein Jahr inzwischen liegt, und ganz anders ist auch der heilige Reitersmann, der viel kräftiger und männlicher in den Bewegungen ist, der nicht nur „da" ist, sondern auch wirkt und Taten verrichtet. Und so ist auch „Der bethlehemitische Kindermord" (Abb. 23) eine Komposition, die voll Tatkraft ist, so reich und bewegt, wie bis zu diesem Zeitpunkt Altdorfer keine gestaltet hatte. Dazu tritt hier, im Gegensatz zu der pittoresken, unwahrscheinlich geteilten Berglandschaft des St. Georgblattes, ein Architekturmotiv von renaissancehafter Erscheinung. Grausamkeiten darzustellen, widerspricht — im Gegensatz zu der Derbheit der Zeit und beispielsweise auch des wesensverwandten Wolf Huber — der disziplinierten, wohl etwas zärtlichen Natur Altdorfers. Und doch tut er es bei diesem



Abb. 49. Ritter mit Dame. Zeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 45.)

Kindermord, wo es an ein wildes Erstechen geht und ein aufgespießtes Knäblein triumphierend in die Luft gehoben wird, und bei der 1512 datierten „Enthauptung des Täufers" (Abb. 27), zu der es eine Variante, eine Wiederholung aus dem Jahre 1517, gibt. Beide sind im Architektonischen originell und beziehungsreich: ist das Konstruktive noch durchaus gotisch, so zeigt sich doch schon im Dekorativen der Renaissancecharakter, ähnlich wie bei dem Blatte mit dem Kindermord. Auf der Variante vom Jahre 1512 ist die Komposition klarer. Die links und rechts aufgereihten Menschen, in deren Mitte in ganz ungewohnter Haltung der Scharfrichter steht, gebückt, von vornher, über den Scheitel gesehen, in einer Verkürzung, die den Blick durch den Torbogen auf die Stadt und die ferne Berglandschaft freiläßt, gemahnen an das Kompositionsschema Michael Pachers, besonders an dessen Auferweckung des Lazarus vom St. Wolfgangsaltar. Das „Urteil des Paris" vom Jahre 1511 (Abb. 25), ein sehr volles, Motiv an Motiv drängendes Blatt, auf dem auch Altdorfers Lieblingsarchitektur-Requisit, der gestaltenreiche Brunnen wieder einmal erscheint, gibt Aufschlüsse über Altdorfers Einstellung auf mythologische Dinge und auf den wohl in seiner Graphik, kaum je in seinen Gemälden erscheinenden weiblichen Akt. Der in einer Lichterscheinung über Wolken auftauchende Amor mit dem Bogen ist ein interessanter Beitrag zu dem Spezifikum Altdorfers, Lichterscheinungen darzustellen und als Stimmungsfaktoren auszuwerten.

Eine Steigerung, solche Lichterscheinungen in bedeutungsvolle Verbindung zu setzen mit außerwirklichen, übernatürlichen Dingen, Begebenheiten und Gestalten, wird bei Altdorfers Holzschnitt der „Auferstehung Christi" (Abb. 26) von 1512 schaubar. Auf diesem kraftvollen, großen Blatt entschwebt der Heiland seinem mächtigen Steinsarg, an dem sich Engel geschäftig machen und die Wächter in Schlaf versunken sind, steigt auf in einer grandiosen Aureole von Licht, vor deren Weiße sich die scharf konturierte Gestalt, um deren Haupt noch ein zweiter kleiner Nimbus geistert, fest, klar und fast dunkel absetzt. Die Helligkeit aber umrandet ein gleichsam zerknittert und zerfranst erscheinender Wolkenkranz, aus dem Engelsköpfchen wie aus Federbetten hervorlugen. Es mutet wie ein Auftakt zu dem häufig wiederholten Beginnen Altdorfers an, den Nimbus, die Aureole, die Gloriole der älteren Malerei, die derb, körperlich, hart, in massiver Vergoldung um das Haupt oder um die ganze Figur einer heiligen Persönlichkeit sich legte, aufzulösen in ein Lichtwunder, in eine atmosphärische Begebenheit, in ein Spiel von Sonne und Mond und Sternen, von Gewitterblitzen und Regenbogengefunkel. Am herrlichsten ist dies Altdorfer bei seiner Münchner „Madonna in den Wolken" (Abb. 1) gelungen — und angesichts dieser Freude am Spiel des Lichts und seiner beziehungsreichen Verwendung zur Betonung des Heiligen, Übernatürlichen und Mystischen darf man einen Augenblick an den großen Zeitgenossen Altdorfers, an Mathias Grünewald, denken. Sein Isenheimer Altar, in den Jahren 1509—1511 entstanden, ist Altdorfer, wie gesagt, nie zu Gesicht gekommen, und es ist nicht wahrscheinlich, daß er ein anderes Werk dieses Großen jemals zu sehen bekam. Und doch schwingt etwas hinüber und herüber, und gerade jene Verwendung von Lichterscheinungen an Stelle des Nimbus, um die Mystik des Überirdischen zu kennzeichnen, ist bei beiden Meistern feststellbar. Grünewald legt um den Auferstandenen einen gewaltigen, farbigen, hellen Lichtkreis wie eine Weltkugel, er läßt das Antlitz der Jungfrau bei Mariens Erwartung im Lichtglanz sich förmlich auflösen, auf die Maria im Rosenhag regnet von unsichtbarer Quelle ein Strom von Licht — und in allen diesen Fällen handelt es sich für Meister Grünewald nur darum, mit diesem hellfarbigen Licht eine triumphierende, jauchzende Stimmung auszudrücken. Ganz von sich aus kam Altdorfer zu dem gleichen Resultat; und so wächst uns wieder einmal zwanglos die Erkenntnis zu, daß gewisse malerische Probleme und Darstellungsmotive keineswegs durch gegenseitige Beeinflussung und Nachahmung in das Bild treten, sondern Produkte der Zeitstimmung sind, die ähnlich, aber doch differenziert und persönlich abschattiert, an verschiedenen, weit



Abb. 50. Landschaftsstudie.

Farbige Zeichnung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

getrennten Orten und als Leistungen verschiedener, unter sich sehr abweichend gearteter Individualitäten ans Licht dringen.

„Jael und Sissera“ (Abb. 29), das „Liebespaar im Freien“ (Abb. 30), die „Verkündigung“, die in der Gruppierung neuartige „Anbetung der Hirten“ (Abb. 32), das „Opfer des Abraham“ (Abb. 31), besonders aber die beiden Christophorus-Fassungen (Abb. 33, 34), von denen der mit der Jahreszahl 1513 an dem Baum mit den charakteristischen, regenschwer herabträufenden Zweigen wegen ihrer Kraft, wegen der Klarheit der gedrungenen Komposition und wegen der Schnittigkeit der großen Kontur zweifellos der Vorzug gebührt, entstanden in den vier Jahren seit der Rückkehr von der erregenden Donaureise bis zu der allmählichen Abklärung und Festigung der Ausdrucksform, die etwa um 1515 Platz griff. Kurz vor diesem Jahr muß man sich die von



Abb. 51. Pyramus und Thisbe. Zeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 44.)



Abb. 52. Ritter und Dame zu Pferde. Zeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 44.)

Dürers Vorbild der „Kleinen Passion“ abhängigen, indessen stark mit mantegnesken Motiven durchsetzte Folge kleinster Holzschnitte „Vom Sündenfall und von der Erlösung des Menschengeschlechtes“ entstanden denken (Abb. 35—41). In diesen kleinen Blättern steckt ungewöhnlich viel Eigenart. Man muß jedes einzelne liebevoll als Eigenwesen betrachten, besonders die Blättchen der Leidensgeschichte, und wird sich durch den inneren Reichtum, durch die Schönheit der Komposition und die Kraft der Stimmung für die Andacht, die man auch an das kleinste Dokument echter Künstlerhand wenden muß, reich belohnt finden. Die Fülle echt Altdorferischer, ausschließlich unserem Meister eigener Motive im Architektonischen und Atmosphärischen, in Landschaft und

Menschengruppierung, wird sich dem liebevoll auf den Details ruhenden Auge völlig erschließen. Das Urteil, das sonst in Hinblick auf Altdorfers Holzschnitte gerne gefällt wird: sie seien etwas hastig von Art, ungestüm, rasch in der Erfindung und Technik und ihre Psychologie sitze außen, nicht tief drinnen im Stoff und in den Gestalten, möchte man auf die Folge dieser innig empfundenen und mit der kalligraphischen Genauigkeit des Miniators gestalteten Blättchen nicht angewandt wissen.

Am Ende dieser Gruppe von Holzschnitten steht der „Hieronymus in der Höhle", ein den heutigen Sinn fast humorvoll ansprechendes Blatt mit der reichen Fülle des wohlbedachten „Apparats" einer Asketenbehausung, der auch die angenehme Aussicht auf ein Städtchen in der Nähe nicht fehlt, stehen wieder Landsknechts-Blätter mit hünenhaften, pittoresken Gestalten und — schon hinüberleitend in neue Bezirke — das schöne, räumlich klare Blatt, in dem auch der Architekt zum Zuge kommt: „Die heilige Familie auf der Flucht in einer Kapelle mit dem großen Taufbecken" (Abb. 44). Es sind wieder die Gestalten, die man auf dem Bild von 1510, der „Ruhe auf der Flucht", erschaute: Der rüstige Handwerksmann Joseph, der schwer und dienstfertig ins Bild stapft, Maria, die diesmal ein bißchen älter anmutet, der Bambino und die spielerischen Engelein, die aber inzwischen gewachsen sind, ihre Flügel unternehmender entwickelten und in langen, schleppenden, in aparter Fältelung erscheinenden Gewändern einhertreten. Wieder ist ein Brunnen zur Stelle, Altdorfers Lieblingsrequisit, das er mit aller Liebe und Phantasie in reichster Pracht der Formen ausgestaltete, mit einem Leuchterträger als Bekrönung, und über das Ganze spannt sich das Netz eines kunstvollen, auf zieren, schlanken Säulen ruhenden gotischen Gewölbes, das die konstruktive Wissenschaft des Architekten verrät.

Aus der Zeit der Holzschnitte, also aus dem Jahrzehnt, das der Donaureise folgte, datieren die meisten der Handzeichnungen Altdorfers, darunter fast alle jene Blätter, die Selbstzweck sind, Kunstwerke an sich, um ihrer selbst willen entstanden, nicht als Studien und Skizzen gedacht, die späteren graphischen oder malerischen Werken als Notizen und Versuche dienen sollten. Es ist darauf hingewiesen worden, daß Altdorfer diese feinen Dinge, die er sorgfältig durchbildete, so daß sie durchaus als fertige, in sich geschlossene Leistungen anzusehen sind, für den Verkauf schuf: der alte Miniator scheint sich da wieder in ihm geregt zu haben. Auf grundiertem Papier, bald in Rostbraun, bald in stumpfem oder sattsaftigem Grün, sind in tieferem Tintenton als die Grundfarbe des Papiers zuerst die Gestalten und Vorgänge gezeichnet; dann aber griff der Meister mit seinen Weißlinien ein, arbeitete



Abb. 53. Madonna. Zeichnung.
Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 44.)



Abb. 54. Der heilige Andreas. Zeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 44.)

Lichter heraus, umriß durch sie Erscheinungen und Figuren, legte förmliche Lichtwege in seine Blätter und gestaltete seine Linien in blühenden Einfällen zu richtigen Ornamenten, zu Schnörkeln und Arabesken, die, wenn es sich um Naturgebilde, um Bäume, Strauchwerk, Felsgezacke oder um das vegetative Leben des Bodens, um Pflanzenwuchs und Blumenformen handelt, sich in phantastischer Üppigkeit nicht genugtun können. Für einen Augenblick gleitet der Blick zu Dürer hinüber, zu dem Rankenwerk der Randzeichnungen in Kaiser Maximilians Gebetbuch. Was Oskar Hagen in besonderem Betracht der Zeich-



Abb. 55. Heilige Familie. Gemälde. 1515. Wien. Phot. Braun & Co., Dornach i. E.
(Zu Seite 49.)

nung „Simson bezwingt den Löwen" (Federzeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett (Abb. 45) sagte, gilt mit Nüancen für alle Blätter Altdorfers aus dieser Zeit: „Bei Altdorfer trägt die Lichtlinienornamentik den wesenhaften Ausdruck und tritt als eigentliche Gestaltungskraft zu den nur flüchtig fleckenhaft angedeuteten Sachformen hinzu. Es ist, als seien die paar ungestalten Dunkelformationen, die gewissermaßen den Urzustand des Simsonbildes ausmachen, für den Künstler nur gleichsam der „Ton" gewesen, aus dem sein schöpferischer Wille die Welt samt allem, was darinnen ist, zu gestalten berufen war, und als seien die goldenen Arabesken, die er bald als Parallelschraffuren über den Himmel, bald als Haus-, Baum- und Bergsilhouetten über die Dunkelflächen des Hintergrundes, bald wieder als schwanke Ellipsenhälften oder Spiralen ins Laub der Bäume oder ins Faltenwerk des Mantels verlegt — als sei das alles die Manifestation seines Willens" —, nämlich nach altnordischer Eigenart den empfindungsmäßigen Ausdruck ins Arabeskenwerk zu verlegen, hier die „geistige Synthese seiner Form", das „eigentlich Mythische, das ihn kennzeichnet", kundzutun. „Jedenfalls kommt auf diese Weise

ein und dieselbe bewegende Kraft in alles, in Mensch, Tier, Vegetation, Erde und Himmel als reiner Ausdruck eines in der Phantasie erlebten kosmischen Daseins von mehr als bloß gegenständlicher Wahrheit." Dies gibt den Zeichnungen Altdorfers, neben dem Simson besonders dem wundervollen, feierlichen Gethsemaneblatt (Abb. 11) — das in Fälschung Dürers Monogramm trägt — mit der gleichsam in Trauer zur Szene sich herabneigenden Welt der Bäume und der demütigen Majestät des Heilands, ihren transzendentalen Ausdruck. Ihn muß man gefühlsmäßig erfassen, er ist nur fühlbar, nicht zu erklären. Indessen „wer einmal den Weg zu dieser unendlich vergeistigten Anschauungsweise gefunden hat, wird der konkreten Hinweisung so wenig bedürfen wie ein musikalischer Mensch, dem Rhythmus, Metrik, Harmonik, Tonalität, Melodik usw. klare und eindeutige Vorstellungen bringen" (Hagen).

Zwei aus der langen Reihe der Zeichnungen, die um 1512 entstanden (u. a. „Opfer des Abraham" in Wien, der „Mund der Wahrheit", der „Heilige Georg, den Drachen tötend" (Abb. 48) und „Ritter und Dame" in Berlin (Abb. 49), „Christus am Kreuz" in Braunschweig, die „Beweinung Christi", Bleistift auf Holz und für den Schnitt gedacht, in München, der „Marcus Curtius" in Dessau), hebe ich hervor, weil in ihnen ein künftiges Bild schlummert: die Anbetung von 1512 in Berlin und die Behandlung des gleichen Motivs aus dem gleichen Jahre, die im sogenannten Peuchel-Codex unter den Cimelien der bayerischen Staatsbibliothek in München aufbewahrt wird. Der romantische Ruinenzauber und die Heimeligkeit der heiligen Nacht, die Krippen- und Christkindlseligkeit, die ein echt süddeutsches



Abb. 56. Christus am Kreuz. Gemälde. Kassel. Phot. Hanfstaengl, München. (Zu Seite 48.)

Erbe Altdorfers sind, verspürt man in diesen Zeichnungen, und ihre Stimmung rettete der Künstler hinüber in das gleichfalls 1512 gemalte Bild der „Geburt Christi" (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) (Abb. 46). Altdorfer griff damit zurück auf das Motiv, das er fünf Jahre vorher in dem nunmehr in Bremen befindlichen Bild zu gestalten unternahm, und dem er, wiederum etwa zehn Jahre später, in der „Geburt Christi" der Wiener Gemäldegalerie (Abb. 76) die endgültige Fassung gab. Das Verhältnis des Berliner zum Bremer Bild hat Glaser feinsinnig analysiert und daraus Schlüsse auf die innere Entwicklung Altdorfers gezogen. Während in der ersten Fassung des Weihnachtsbildes — meint Glaser — Maria und Joseph ganz nahe dem vorderen Bildrande bleiben, verschwinden sie jetzt im Dunkel der Ruine. „Nur eine zufällige Lücke läßt hineinblicken in den finsteren Kellerraum, wo Engelknäblein auf einem Leinentuch das Christkind emporheben, von dem ein wunderbarer Lichtschein ausstrahlt. Und droben am nächtlichen Himmel steht ein anderes Licht. Der Stern über Bethlehem ist zu einer feurigen Sonne geworden, die über das alte Gemäuer einen spukhaft flatternden Schein ergießt. Die zweifach unwirkliche Beleuchtung gibt dem Bilde nochmals den Reiz des Märchenhaften. Es ist Ruinenzauber, Waldromantik, Dornröschenstimmung, Spuk nächtlicher Elfengeister. — Das war kein Andachtsbild mehr im alten Sinne, nicht geschaffen, die Frommen an die Geburt des Erlösers zu gemahnen. Das war Feinschmeckerkost. Wo der Künstler wagen durfte, so unbekümmert mit den heiligen Geschichten zu schalten, da war die Kunst frei von jeder außerästhetischen Gebundenheit. Nur alte Gewohnheit hielt noch die üblichen Bildvorwürfe der heiligen Geschichte am Leben. Die Kunst war auf sich selbst gestellt . . . Man wollte Kunst. Die Malerei war nicht mehr nur Dienerin der Kirche. Sie war Herrin in ihrem eigenen Reiche."

In der Tat spielt der religiös-biblische Vorgang auf dem Bilde kaum eine Rolle. Auf den ersten Blick erscheint eine weitläufige, pittoreske Ruine, übrigens ganz und gar nicht fremdländisch, nicht palästinisch, sondern wie irgendein ein-



Abb. 57. Kaiser Maximilian als Bauherr. Holzschnitt aus der „Ehrenpforte". (Zu Seite 53.)



Abb. 58. Anbetung der heiligen Könige. Handzeichnung. 1512. Berlin, Kupferstichkabinett.
(Zu Seite 46.)

gefallenes Bauernhaus bei Regensburg aussehend, und darüber eine rätselhaft hell und farbig glühende Nachtsonne wie eine elektrische Ampel mit der denkbar stärksten Lichtquelle. Die Engelsgruppe über dem Gebäude ist wie eine der Weiß-Arabesken Altdorfers, ein Lichttrumpf, gar nichts Heiligmäßiges. Und die heilige Gruppe im Schatten des Gemäuers bemerkt man kaum früher als den Ochsen an seiner Krippe. Also ganz und gar kein „Andachtsbild“, sondern die absolut malerische Arbeit eines Mannes, den man in diesem Sinne einen Unzünftigen und Ungehemmten, einen Fessellosen nennen könnte. Es ist wieder ein Bild der atmosphärischen Wunder — und man staunt desto mehr, daß Altdorfer ein Jahrzehnt

später die Konzession machte, in der Wiener Variante des Motivs die Gestalten wieder in den Vordergrund, an den Bildrand zu rücken, und die Gestalt und das Begebnis überzuordnen dem Räumlichen und Atmosphärischen.



Abb. 59. Das Abendmahl. Linker Innenflügel des Flügelaltars aus der Minoriten-Kirche. Gemälde. 1517. Regensburg, Histor. Verein. (Zu Seite 53.)

Die „Bekehrung des Heiligen Hubertus" in der Galerie in Glasgow ist heute kaum mehr für Altdorfer zu sichern. Friedländer nimmt sie für unseren Meister nicht mehr in Anspruch, und wie man schon immer dachte, daß hier möglicherweise, wie bei den späteren Altarwerken, Schüler- oder Freundeshände mit im Spiel gewesen seien, so hat die jüngste Forschung das Werk dem Altdorfer-Schüler Hans Mielich definitiv zugeteilt. Auch der „Christus am Kreuz" in Cassel (Abb. 56), der in diese Zeit gehört, ist nicht absolut Altdorferisch. Jedenfalls hatte der Meister, als er an diese Arbeit ging, die Eindrücke, die er auf seiner Reise erfahren hatte, zu verarbeiten, und sie scheinen noch sehr schwer auf ihm gelastet zu haben. Er experimentierte. Zwar mit der Hintergrundlandschaft knüpfte er vielsagend an sein bisheriges Schaffen an. Es ist die gleiche Landschaft, die sich, im Bildganzen ebenso angeordnet, bei seiner „Ruhe auf der Flucht" in den Bildhintergrund hineinbaut. Der Kruzifixus ist frontal aufgebaut, in Dreieckskomposition flankieren ihn Maria und Johannes. Maria, ein bißchen Dürerisch gemutet, steht vor dem grünen Laubwerk eines Baumes und blickt, so weit es das tief herabgezogene Kopftuch erlaubt, zum Beschauer heraus, Johannes dagegen, die interessanteste Gestalt des Bildes, wendet sich in das Bild hinein. Seine vor der Luft und der Landschaft in klarer Kontur sich absetzende Gestalt ist ganz Umriß, kaum

noch zu ahnen das verlorene Profil des Gesichts, aber die Silhouette der Figur ganz beseelt: eine der ersten Gestalten deutscher Malerei, auf die die Erkenntnis anwendbar ist, daß, auch bei Ausschaltung der Sprache des Gesichtes, der große Künstler durch die Ausdruckskraft der Haltung, zumal durch die Rückenfigur, eine ganz persönliche, starke Seelenhaftigkeit sprechen lassen kann. Unwillkürlich denkt man auch bei diesem Bild zu dem Meisterwerk nach Isenheim hinüber, und ungewollt stellen sich Parallelen ein.

So bliebe aus dieser Zeit noch die „Madonna mit Heiligen" der Wiener Gemäldegalerie (Abb. 55). Wenn es von kunstwissenschaftlicher Seite versucht wurde, einen Aufenthalt Altdorfers in Italien, im Anschluß an seine Donaureise, wahrscheinlich zu machen, so durfte dieses Bild dabei eine Rolle spielen. Denn so fremd es innerhalb des Altdorferschen Gesamtwerkes steht, so glaubhaft muß es scheinen, daß ein italienisches Bild aus dem Mantegnakreis, von Buonsignori oder von irgendeinem unbekannten Veroneser, Altdorfer vorgeschwebt haben könnte. Die Anordnung in ihrem fast plastischen Aufbau, die bei ihm ungewohnten halben Figuren, das stehende Jesuskind, vor allem auch der Abschluß nach oben, mit dem Laub- und Fruchtgehänge, deuten nach Italien. Und doch ist, zumal im Gesichtsausdruck des Joseph, aber auch in der etwas verschlafenen Physiognomie der Madonna so viel, das Altdorferisch, Regensburgisch Donaustil ist, daß man sich das Bild aus Altdorfers Werk nicht wegdenken möchte. Es steht am Schluß jener Versuche, die wir als die Ausstrahlungen der Donaureise anzusehen haben.



Abb. 60. Die Auferstehung Christi. Rechter Innenflügel des Flügelaltars aus der Minoriten-Kirche. Gemälde. 1517. Regensburg, Histor. Verein. (Zu Seite 53.)

V.

Um 1515 kam die Verbindung Albrecht Altdorfers mit dem maximilianischen Kunstkreis zuwege. Es muß offen bleiben, ob etwa Dürer auf Altdorfer hinwies, oder ob es durch Kölderer, den Innsbrucker, geschah, in dem man mehr und mehr den eigentlichen „Regisseur" des Künstlerkreises erblicken muß, den Kaiser Maximilian für die Erfüllung seiner umfassenden, enzyklopädisch-humanistisch gerichteten Kunstpläne versammelte.

Die Renaissance hatte nicht nur die „Entdeckung der Landschaft", sie hatte auch, um mit Jakob Burkhardt zu sprechen, „das Erwachen und die Vollendung der Persönlichkeit" bewirkt und in ihrem Gefolge den Begriff des „modernen Ruhms", die „Ruhmsucht als Leidenschaft" heraufgeführt. Längst hatten, als man 1500 schrieb, die geistigen Strömungen und Kulturwellen den Alpenwall übersprungen und von dem deutschen Wesen Besitz ergriffen. Auch Kaiser Maximilian war solcher Ideen voll. Sein Charakterbild als Kaiser schwankt in der Geschichte immer noch, trotz aller Forschungen und „endgültigen" Festlegungen, aber kaiserlich war sein Wesen im Grunde, verstanden im Sinne einer weiten Aufgeschlossenheit, einer heiteren Majestät, die sich trotz ihrer Güte unbedingt anerkannt wissen und in ihrer Art und Würde manifestiert sein wollte. Ohne im kleinlichen Sinne eitel zu sein, traf Maximilian umfassende Anstalten, seinen „Ruhm" auch äußerlich garantiert zu erhalten, ihn zu verbreiten und späteren Geschlechtern zu überliefern. Sehr klugerweise bediente er sich bei diesem Unterfangen der Kunst. Seine Räte und Geheimschreiber, Hofgelehrten und Hofpoeten, obenan Marx Treitzsauerwein und Stabius, arbeiteten die künstlerischen Pläne aus, freilich nicht unter dem Gesichtswinkel des Künstlers, sondern aus der Enge des humanistischen Ideals, das mehr auf minutiöse Genauigkeit, auf möglichste Fülle des mit Allegorien, Symbolen und prätentiösem Schwulst aller Sorte behängten Stoffes ging, als auf Freiheit und aufschießende Schlankheit der Gestaltung und Hoheit der Form.

Willy Pastor schreibt: „Der Kaiser hatte viel Sinn für das Festliche und sonnig Prangende. Er träumte von stolzen Triumphbogen, durch die er hindurchzog inmitten eines endlosen Zuges voll buntbewegter Gruppen mit wehenden Fahnen, Drommetengeschmetter und Paukengedröhn. Eine solche Ehrenpforte nun und einen solchen Triumphzug wollte er in allen deutschen Städten haben: die Künstler sollten dafür sorgen, mit den nämlichen Mitteln, mit denen sie auch der Kirche so gute Dienste leisteten. So kam das merkwürdige Zwiewerk zustande, das riesenhafteste Doppelbilderbuch, das uns mehr vom sinkenden Kaisertum zu sagen hat als ganze Bände von Chroniken, und das durch Dürer und einige seiner Mitarbeiter, unter denen Burgkmair und Altdorfer die größten sind, auch künstlerisch geadelt wurde."

Wölfflin hat eine leise Ironie dafür, daß der Kaiser einen Triumphbogen wollte und daß sich die monumentale Absicht darin erschöpfen mußte, diesen Bogen auf dem Papier als Riesenholzschnitt zu bauen. „Ein Kompositum von beinahe hundert einzelnen Stöcken, wo der sinnreiche Zusammenhang alles, die Anschauung nichts oder doch nur wenig bedeutete. Ein Vergnügen mehr für den Verstand als für das Auge." „In ideellem Zusammenhang mit dem Bogen wurde ein Triumphzug und ein besonderer kaiserlicher Triumphwagen bestellt, auch dies in Holzschnitt. Das war schon besser gedacht, und Burgkmair und Altdorfer mit ihrer geschmeidigen Phantasie haben die Aufgabe vorzüglich gelöst. Dürer wirkte etwas stockend daneben. Der Marschrhythmus lag ihm nicht" (Wölfflin).

Altdorfers Anteil an der „Ehrenpforte" ist nicht unbeträchtlich. Ihm fielen die beiden äußeren Rundtürme zu, die Kuppelbekrönungen dieser Türme, dazu neun Darstellungen von Szenen und Begebenheiten aus dem Leben des Kaisers



Abb. 61. Die Anbetung des Christkindes. Mitteltafel des Flügelaltars aus der Minoritenkirche. Gemälde. 1517. Regensburg, Histor. Verein. Phot. F. Hoefle, Augsburg. (Zu Seite 53.)

oder von Dingen, die zu ihm in Beziehung stehen. In den Bekrönungen der Türme spricht mehr der Kunstgewerbler als der Architekt. Es ist ein mehr schmückender als konstruktiver Geist in ihnen. Im ornamentalen Beiwerk tritt das krause, buntscheckige Gewimmel organischer und anorganischer Formen, der Putten und Fabeltiere, in Gemeinschaft mit völlig zu Pflanzenelementen aufgelösten Kapitellen in einem wogenden Ganzen heraus, das in der Brunnen-Ornamentik früherer Gemälde und Holzschnitte Altdorfers seine Vorläufer hat. Die Szenen und Begebenheiten sind weicher, malerischer als bei Altdorfers früheren Holzschnitten. Kulturgeschichtlich sind die Blätter von stärkstem Belang. Besonders der Kaiser mit dem Glücksrad inmitten einer wahrhaftigen Wild-Menagerie oder das Turnier auf dem mittelalterlichen Platz oder das Bild mit Maximilian als Bauherrn unter seinen Werkleuten (Abb. 57). Am meisten aber hat ihm wohl die stillebenhafte Darstellung des Habsburger-Schatzes in Wiener-Neustadt zugesagt, und von diesem Blatt mit seinen Reliquien und Kleinodien, an Schmuck, Ordenspracht, Pokalen, Humpen, Schüsseln, Truhen, Bechern schwingt es hinüber zu den radierten Originalentwürfen Altdorfers für Becher, Pokale und mannigfaltige Metallgefäße.



Abb. 62. Verkündigung. Von dem Flügelaltar in der Sammlung des Historischen Vereins in Regensburg. 1517. (Zu Seite 59.)

Im „Triumphzug" stammen von Altdorfer die Holzschnitte mit den Reitern, die die Banner halten, und die Blätter des Trosses; ebenso werden ihm die entsprechenden Miniaturen in der großen gemalten Wiener Miniaturenfolge des Triumphzuges zugeschrieben. Doch gibt es, während Wölfflin nach seiner oben zitierten Meinung diese Arbeiten Altdorfers zuteilt, auch Stimmen, die den Regensburger Meister an diesen Holzschnitten und Miniaturen überhaupt nicht beteiligt wissen wollen. Wie Hans Springinklee, Hans Dürer und Wolf Traut als Gesellen Dürers bei seinen Arbeiten des maximilianischen Stoffkomplexes immer weiter nach vorn geschoben werden, so nimmt man neuerdings auch Altdorfer diese Schnitte und Aquarellmalereien weg, erfindet einen eigenen „Meister des Trosses", denkt an den Regensburger Michael Ostendorfer und nennt wiederum Jörg Kölderer, dessen kunstgeschichtlich noch frischer, noch nicht wie gangbare Münze abgegriffener Name sich für die jüngste Forschung überhaupt als ungemein brauchbar und überall da, wo sich die Beziehungen verwirren, anwendbar erweist.

Auch Altdorfers Anteil am Gebetbuch des Kaisers Maximilian, das man früher in seiner Gesamtheit Albrecht Dürer zuschrieb, während man später verschiedene Hände erkannte, ist in Abrede gestellt und dem Hans Dürer zugewandt worden, indessen scheinen mir doch verschiedene stilistische (nicht

allein motivliche) Umstände für die Mitwirkung Altdorfers zu sprechen — wir hätten sie zunächst in den Blättern zu suchen, die sich heute in Besançon befinden. Jedoch wäre Altdorfers Anteil, auch wenn er außer Zweifel stünde, für seine eigene Entwicklung nicht in dem Grade bedeutsam, daß man ohne Kenntnis dieser Blätter eine Lücke verspürte. Von Belang ist nur, daß Altdorfer damals schon jene allgemeine Geltung besaß, daß man ihn zur Mitwirkung an den künstlerischen Unternehmungen des Kaisers heranzog, und diese Tatsache wird ja schon genugsam durch die Mitarbeit an der „Ehrenpforte" bekundet.

Tietze nimmt an, daß sich Altdorfer bei den Arbeiten für Kaiser Maximilian der Mitwirkung von Schülern und Gehilfen bediente, daß er also auch, wie die meisten seiner Zeit, einen Werkstättenbetrieb unterhielt, den er allerdings später, als seinem Wesen nicht zusagend, wieder aufgegeben haben müßte, denn an der Eigenhändigkeit seiner späteren Werke, der Gemälde nach 1520 und auch der Radierungen aus dieser Zeit, ist nicht zu zweifeln. So bliebe also für die Periode, wo sich der Meister der Mitwirkung von Helfern bediente, nur das Jahrfünft von 1515 bis 1520 übrig. An Werken entstanden während dieser Zeit, wenn man von den Kaiser-Holzschnitten absieht, das heute im Historischen Vereine zu Regensburg befindliche Altarwerk aus der Minoritenkirche, der Flügelaltar im Stift St. Florian in



Abb. 63. Verkündigung. Von dem Flügelaltar in der Sammlung des Historischen Vereins in Regensburg. 1517. (Zu Seite 59.)



Abb. 64. Die heilige Katharina und Barbara. Altargemälde im Stift St. Florian (Ausschnitt). Phot. E. Prietzel, Steyr, Ober-Österreich. (Zu Seite 56.)



Abb. 65. Stiftsprobst Peter. Altargemälde im Stift St. Florian (Ausschnitt).
Phot. E. Prietzel, Steyr, Ober-Österreich. (Zu Seite 56.)

Oberösterreich, die Serie von sechs Bildern aus der Legende des Heiligen Quirinus oder des Heiligen Florian, wie sie neuerdings wohl richtiger gedeutet wird (zerstreut in Nürnberg, Siena und Augsburg), und eine kleine Reihe von Einzelbildern: „Abschied Christi von den Frauen“ in London, „Anbetung der Könige“ in Sigmaringen, „Geburt Mariä“ in München und „Die beiden Johannes“ im Katharinenspital in Stadtamhof.

Was das Altarwerk in Regensburg (Abb. 59—63) anlangt, so kann von durchgängiger Eigenhändigkeit, wenigstens in dem Zustand, in dem sich das Werk heute darstellt, kaum die Rede sein. Zunächst liegt eine so schwere Schicht von Übermalung auf dem Bilde, daß es in seiner Dumpfheit und Stumpfheit, in der farbigen Erblindung und Ungeschmeidigkeit kaum mehr eine Spur Altdorferischer Hand und Altdorferischen Geistes verrät. In das Jahr 1517 gesetzt, also zeitlich einen beträchtlichen Schritt über die Berliner „Heilige Nacht“ und den Casseler Kruzifixus hinaus darstellend, scheint das Werk die Leistung eines unbeholfenen, linkischen Anfängers. Vor allem ist das Landschaftliche und Atmosphärische, das Altdorfer damals doch schon völlig beherrschte, von ungewöhnlicher Härte und Schärfe; auch wie im Mittelbild, der Anbetung des Kindes, die Gestalten wieder an den Bildrand vorgerückt sind, spricht gegen Altdorfers Grad von Können in dieser Zeit. Wesentlich besser sind die Flügelbilder. In dem linken Innenflügel ist das letzte Abendmahl dargestellt, und hier deutet allerdings die Rückenfigur des Judas und die Bewegung des ihm den Bissen darreichenden Heilands, auch die gedrängte, in Verkürzung und Überschneidung gegebene Komposition der Jünger auf eine kundige Hand. Ebenso ist der Auferstandene des rechten Innenflügels in seiner keuschen Haltung, in der Schnittigkeit der Figur und in der Eigenart des Ausdrucks nicht gewöhnlich; auch der Blick, der sich in die landschaftliche Tiefe auftut, ist bedeutsam. Ich spreche sonst Renovationen nicht das Wort, aber hier könnte vielleicht eine pietätvolle Restauratorenhand Wunder wirken. Zu verschlechtern ist an diesen Bildern auf keinen Fall etwas: man sollte es also mit ihnen wagen, vielleicht hilft man einem unter den farbigen Vermauerungen gebannten Altdorfer wieder ans Licht und zur Freiheit.

Zeitlich schließt sich das Altarwerk im Stifte St. Florian in Oberösterreich dem Regensburger Altar unmittelbar an (Abb. 64, 65, 67—70). Die Datierung ist 1518; eine Zeichnung in Berlin, der Heilige Thomas, 1517 datiert, wirkt stilistisch wie eine Vorstudie zu der in dem Werk angeschlagenen Tonart. St. Florian, nach dem oberösterreichischen Schutzpatron genannt, liegt im Ennsgebiet, der Donau nahe, und Altdorfer könnte möglicherweise auf seiner Donaureise 1511 hier vorgesprochen und Bekanntschaften und Beziehungen angeknüpft haben. Anderseits ist es möglich, daß durch einen von Regensburg nach St. Florian gekommenen Konventualen der Auftrag, ein Altarwerk für die Stiftskirche zu schaffen, dem Regensburger Meister vermittelt wurde. Der Stifter scheint der auf dem ursprünglichen Predella-Bild dargestellte Propst Peter von St. Florian gewesen zu sein, über dessen Persönlichkeit nichts Aufschließendes bekannt ist. Das Werk ist sehr umfangreich, denn es umfaßt in zwei Gruppen sechzehn Bilder, und ist formatlich für Altdorfer sehr stattlich, denn die Ausmaße der Gemälde sind bei zwölf der Tafeln 110×93 cm und bei vieren 84×35 cm. In seiner ursprünglichen altarmäßigen Fassung ist es nicht mehr erhalten, sondern in einzelne Tafeln aufgelöst, die in der Sammlung des Stiftes aufgestellt sind. Der Erhaltungszustand der Bilder ist nicht der beste; starke, glänzende, aber doch auch wieder die Farbgebung abstumpfende, die Übergänge verwischende Firnisschichten beeinträchtigen den Genuß und die Freude an dem Werke. Als Ganzes steht es doch etwas fremd im Gesamtschaffen Altdorfers. Die nicht sehr kultivierte Buntheit der Tafeln, ihr Streben nach Wirkungen, die außerhalb des wahrhaft Künstlerischen liegen, sprechen nicht für unseren Meister. Sobald man sich aber an die Einzelheiten wendet, die Malerei Zug um Zug



Abb. 66. Kreuzigung Christi.

Gemälde. 1526. Nürnberg. (Zu Seite 92.)

verfolgt und der Eigenart dem Altdorferischen gründlich nachgeht, wird man die Hand des Meisters erkennen, wenn sie sicher auch nicht allein, nicht ausschließlich, tätig war, und zur ursprünglichen Gehilfenarbeit auch hier, wie bei dem Regensburger Minoriten-Altar, überdies Übermalungen traten, die die Wirkung abschwächen. Für Altdorfer spricht die Behandlung der landschaftlichen und architektonischen Partien, vor allem die Poesiehaftigkeit der landschaftlichen Stimmung, die wieder in das köstliche heimatliche Donautal versetzt, eine an Naturempfinden reiche Stimmung, die zu jener Zeit kein anderer oberdeutscher Meister in einer Art meisterte, wie sie übereinstimmend in Altdorfers sonstigem Schaffen und auf den Tafeln dieses Altars in Erscheinung tritt. Die heute vorhandenen zwölf großformatigen Bilder entstanden durch Auseinandersägen der ursprünglich sechs, mit Vorder- und Rückseitenbemalung ausgestatteten Flügel, zu denen man sich, wie bei Pachers St. Wolfgangsaltar oder wie bei Grünewalds Isenheimer Altar, einen plastischen Kern denken muß. Sie haben zum Gegenstand zwei Bildzyklen: auf acht Tafeln die Passion Christi und auf vier Tafeln die Legende des Heiligen Sebastian. Die vier Bilder kleineren Formats, die zweifellos zur Predella gehörten, gleichfalls auseinandergesägt, gliedern sich mit der „Grablegung" und der „Auferstehung" unmittelbar an die Passion der Hauptflügel an, während die Darstellung der beiden heiligen Frauen Barbara und Margareta (Zeichnung dazu im Städel in Frankfurt a. M.) und des Propstes Peter mehr zu den persönlichen Intimitäten des oder der Stifter hinführt und nicht im künstlerischen Sinn zwangsläufig, sondern in Auswirkung eines Auftrages, eines Wunsches, einer Laune in dem Gesamtaltar steht. Es erübrigt sich, dem, der sich in das Wesen der Altdorferischen Kunst einzufühlen vermag, zu versichern, daß die Darstellung der Legendengeschichte wesentlich besser, unmittelbarer und frischer wirkt als die der Passion. Legendären Stoffkreisen tritt Altdorfer mit mehr Unbefangenheit gegenüber, denn hier kann sich seine dichtende Phantasie sorgloser geben, hier hat er nicht die religiöse Scheu und die traditionelle Gebundenheit zu überwinden, die ihn bei streng biblischen Stoffen, bei denen der Heiland im Mittelpunkt steht, beeinflußt. Freilich ist auch bei den St. Florianer Passionsszenen, mag man auch zuweilen die Anlehnung an Dürer verspüren, mancher echt Altdorferische Zug in der Komposition oder im Motiv. So etwa auf der Tafel der „Handwaschung des Pilatus" (Abb. 67), wo die Architektur mit ihrem perspektivischen Wegzug in die Tiefe, die vom rechten Bildrand überschnitten wird, den Baumeister und sein sicheres Raumempfinden verrät, während die trotz der Gedrängtheit und Figurenmasse übersichtliche, auf die beiden Hauptgestalten nachdrücklich hinweisende Komposition eine sehr gewandte und geübte Hand bekundet. Von den Sebastians-Szenen (Abb. 69, 70) fesselt vor allem die Pfeilbeschießung, die kompositionell sehr geschickt ist in der Fleckenverteilung, besonders der größten Helligkeiten, die an den beiden Bildrändern (links der Körper des Märtyrers, rechts das Hemd des Bogenschützen) angeordnet und durch die in der Bildtiefe stehende, den Raum nach hinten sehr glücklich austiefende weißgekleidete Gestalt eines Schergen bewußt verbunden sind, so daß der dazwischen liegende Raum für das Auge nicht ohne Ruhepunkt bleibt. Charakteristisch für Altdorfer ist auch die den Hintergrund des Bildes überspannende, menschenbesetzte Brücke, die durch den Bogen den Blick freigibt auf Stadtarchitektur und dahinter sich aufbauende alpine Landschaft, so daß das Gemälde durch alle nur denkbaren perspektivischen Mittel eine ungewöhnliche Tiefe erhält. Ganz im Geiste Altdorfers ist auch die Tafel mit der Auffindung des Leichnams des Märtyrers, den Frauen aus der Kloake herausziehen; ausgezeichnet ist auch hier in den Rahmen einer offenen Architektur die bewegte Szene eingebaut. Die sehr starke Konzentration auf den Mittelpunkt der Handlung, eben auf den aus dem schmutzigen Wasser in blendender Weiße herausgehobenen Körper, die Zielstrebigkeit aller Bewegungen und Gefühle, die Beiseitesetzung des Beiwerkes, in das sich der Meister sonst zuweilen verliert, lassen das Gemälde als eine außerordentliche Leistung erscheinen.



Abb. 67. Handwaschung des Pilatus. Altargemälde im Stift St. Florian.
Phot. E. Prietzel, Steyr, Ober-Österreich. (Zu Seite 56 f.)

Wie sich denn Altdorfer, als er mit seinen Helfern an diese Arbeit trat, zweifellos bewußt war, daß er stark auf Wirkungen arbeiten müsse, daß er, der sonst das Intime liebte und die stille Mitteilsamkeit, die das Gemälde an der Wand des bürgerlichen Zimmers kennzeichnet, hier weiter ausholen, sich gleichsam wie ein Volksredner und Wallfahrtsprediger bedeutsam in die Brust werfen und den Mund voll nehmen müsse. Aus diesem Umstand erklärt sich auch die laute, grelle Buntheit, die bei einigen Tafeln fast schmerzend zutage tritt: es war die wohlbedachte Berechnung auf Fernwirkung. Ein Wort wäre zu der auf dem ursprünglichen Predellaflügel angebrachten Darstellung des Propstes Peter (Abb. 65) zu sagen. Altdorfer, der sich sonst einer rein generellen Menschendarstellung befliß, fast stets Typen gab, die, als Heiliger Joseph, als Maria, als Sebastian oder Hieronymus von Bild zu Bild, von Blatt zu Blatt durch sein ganzes Werk gehen, ohne auch im Laufe einer sonst stark verspürbaren Entwicklung innerhalb Jahrzehnten wesentliche Ab-



Abb. 68. Christus am Ölberg.
Gemälde im Stift St. Florian. Phot. E. Prietzel, Steyr, Ober-Österreich. (Zu Seite 56.)



Abb. 69. Das Martyrium des heiligen Sebastian. Gemälde im Stift St. Florian.
Phot. E. Prietzel, Steyr, Ober-Österreich. (Zu Seite 56.)

schattierungen zu erfahren, macht hier einen Porträtversuch. Es ist meines Wissens, wenn man nicht das Wiener Marienbild seiner Spätzeit, die sogenannte Madonna des Coloman Rumpf, die wie ein Porträt anmutet und mit Altdorfers Marientypus nichts zu tun hat, und seinen Luther-Stich hierher rechnen will, der einzige Fall im Gesamtschaffen des Meisters. Das Experiment, individuelle Seelenhaftigkeit zu formen, bleibt natürlich im Keime stecken. Hier sind Altdorfers Können die Grenzen gezogen.



Abb. 70. Bergung der Leiche des heiligen Sebastian. Altargemälde im Stift St. Florian.
Phot. E. Prietzel, Steyr, Ober-Österreich. (Zu Seite 8 u. 56.)

Der Sechs-Bilder-Zyklus einer Heiligenlegende, dessen Teile sich heute weit zerstreut in Siena (Akademie), in Nürnberg (Germanisches Museum) und Augsburg (Privatbesitz) befinden, ist zwar kein Altarwerk, aber er muß stilistisch und formal, auch zeitlich in Zusammenhang gebracht werden mit dem Regensburger Minoriten-Altar und noch mehr mit den Bildern in St. Florian. Man hat diese Szenen aus dem Leben eines Märtyrers, der den Tod durch Ertränken erlitt, bisher als Bilder zur Quirinus-Legende bezeichnet (Abb. 71—75). Dazu gab vielleicht vor allem das letzte in der Reihe der Bilder, die Darstellung einer wundertätigen Quelle bei dem Gotteshaus des Heiligen, Veranlassung, denn von einer Quirinusquelle bei Tegernsee, von ihren Wunderheilungen, auch von dem daselbst erbauten Kirchlein, ist in der Legendengeschichte die Rede; einen Ort St. Quirin gibt es dort noch heutzutage. Nun weist aber Tietze überzeugend nach, daß es sich hier um die Darstellung der Legende des Heiligen Florian handle, daß man in dem Kirchlein des Bildes mit



Abb. 71. Der heilige Florian vor dem Richter. Gemälde. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. (Zu Seite 64.)

der Wunderquelle den gotischen Kern der jetzt barockisierten Johanniskapelle im Markte St. Florian erkennen müsse, und daß wahrscheinlich die Bilder zum Schmuck dieses Gotteshauses bestimmt gewesen seien. Die Bindung des Stoffes an den Ort und seine Heiligenverehrung (das Stift ist dem Heiligen Florian geweiht, der aus Zeiselmauer in Österreich stammen, in der Enns ertränkt und an der Stelle, wo sich jetzt das Stift erhebt, begraben sein soll) hat viel Einleuchtendes. Auch die Entstehung des Werkes und die Stoffwahl würden sich so erklären lassen. Zugleich wäre es ein Beweis, daß Altdorfer um 1518 — auch Heidrich setzt diese Legendenbilder vor 1520 — erneut Regensburg verlassen und seinen Altar für St. Florian, und auch diese Bilder der Florians-Legende, die man sich nicht als Altar zusammengefaßt, sondern in losem Nebeneinander an die Kirchenwand gehängt denken muß, an Ort und Stelle gemalt hätte. In der Tat schwebt der Zauber der Donau- und Enns-Landschaft über den Bildern, es ist erlebte Landschaft, und vielleicht ist in diesem Zusammenhang die Wahrnehmung nicht belanglos, daß



Abb. 72. Der heilige Florian wird gefangen auf die Brücke geführt. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. (Zu Seite 61 u. 65.)

die Brücke und Landschaft der Wassersturz-Szene (Siena) sich vollkommen deckt mit einer Federzeichnung Wolf Hubers in der Graphischen Sammlung in München, die mit der Jahreszahl 1515 datiert ist.

In seinem Quirinus- oder, wie wir fortan sagen müssen, Florianzyklus schuf Altdorfer die poetischeste Heiligennovelle, die die deutsche Malerei kennt. Es liegt ein unsagbarer Zauber, eine fast graziöse Anmut über jeder einzelnen Szene wie über ihrer Gesamtheit. Kapitel reiht sich an Kapitel, von der Idylle geht es in dramatischer Steigerung zur Katastrophe, aber Altdorfer entkleidet sie, seinem Naturell entsprechend, ihrer Tragik, wandelt sie in die sanftere Elegie eines fröhlich Sterbenden, heiter für seinen Gott und seinen Glauben Zeugnis Ablegenden und kehrt mit dem wie ein kulturgeschichtlich farbiges Nachspiel angehängten Wunderquellen-Bild in den Bezirk der religiösen Idylle zurück. Die Legendengeschichte des Heiligen Florian erzählt jeder alte Kalender. Da liest man von dem grausamen Aquilinus, Statthalter in Noricum, dem heutigen Oberösterreich, der die Befehle

Diokletians, die Christen mit Stumpf und Stiel auszurotten, mit aller Grausamkeit in Vollzug setzte und bald viele Gläubige in Lorch, der damaligen Hauptstadt der Provinz, grausam hinschlachten ließ. Florian, einer der Hauptleute im kaiserlichen Heer, welcher eben von Lorch abwesend war, hatte „nicht sobald diese Vorgänge gehört, als er sich aus besonderem Antriebe des Heiligen Geistes dahin auf den Weg machte, um den verfolgten Glaubensbrüdern beizustehen". Unterwegs stieß er schon auf Waffengenossen, die auf des Statthalters Befehl Christen aufsuchten, und sprach zu ihnen, er sei einer von denen, nach denen sie fahndeten, und sie sollten ihn zu ihrem Statthalter führen. Verhaftet und vor den Richterstuhl des Aquilinus gebracht, lehnte Florian alle Versuche, ihn zu überreden ab, lieber wolle er sein Leben lassen als den Götzen opfern. „Darüber," sagt die alte Erzählung, „wurde Aquilinus wütend, ließ den Glaubenshelden entkleiden, hart mit Stöcken schlagen und forderte fortwährend, er solle opfern. Der Märtyrer aber sprach: Jetzt, da ich geschlagen werde, bringe ich ein wahres Opfer meinem Herrn Jesus Christus dar! — und trotz erneuter, noch unbarmherzigerer Martern blieb Florians Ruhe und Heiterkeit ungetrübt, seine Festigkeit im Bekenntnis unerschüttert." „Als nun der Statthalter sah, daß alle seine Mühe, den christlichen Kriegsmann zu verführen, fruchtlos sei, fällte er das Urteil, daß derselbe in der bei Lorch vorbeifließenden Enns ersäuft werden solle. Florian hörte das Urteil mit heiliger Freude, dankte laut dem Herrn für die Gnade des Martertodes und ging mit den Vollziehern des Urteils munter und froh nach der Ennsbrücke, verlangte dort noch eine kurze Zeit zum Beten und ließ sich dann einen Stein an den Hals binden und in den Fluß stürzen. Der Leichnam wurde von den Wellen auf einen hervorragenden Felsen ausgesetzt und von einer gottseligen Frau, namens Valeria, auf ihrem Landgute unweit Linz beerdigt. In der Folge entstand dort das schöne Stift St. Florian."

Soweit die Erzählung, die trefflich auf die fünf Bilder der eigentlichen Legende paßt, so zutreffend, daß sich kaum einmal eine Lücke ergibt. Nur die Marterszene, die Altdorfers idyllischem Wesen natürlich nicht liegen konnte, ist weggeblieben. Der Zyklus, dessen Bilder übrigens formatlich nicht vollkommen übereinstimmen (die Breitenmaße schwanken zwischen 65 cm und 67 cm, die Höhenmaße zwischen 75 cm und 81 cm), hebt mit dem Abschied Florians von den Seinigen an. In reicher Kleidung, die allerdings nicht die des römischen Centurio ist, tritt der lanzenbewehrte Heilige einher, um dessen liebes, volles Jungengesicht mit dem gelockten Haar, entsprechend dem Worte, daß er „auf besonderen Antrieb des Heiligen Geistes" gehandelt habe, eine Strahlenkrone funkelt. Tatentschlossen reicht er den Freunden oder Angehörigen die Hand, nahe dem Torbogen, der etwa ins Gotteshaus führen mag, stehen zwei Knaben, als Meßdiener gewandet und mit kostbaren Meßgeräten in den Händen. Diese linke Bildhälfte ist dunkel, gedrungen, fest in sich ruhend, in ihren Konturen hart und ungelöst, während die rechte Bildhälfte ganz hell und aufgelockert ist, phantastisch zerfasert durch die Silhouette der Bäume, wundersam tief mit lockender Ferne und wandelnden Menschen, unter denen man auch zwei Speerträger erschaut, die wohl die Häscher Florians sein werden. Dieses Bild ist in Siena, während das nächste der Reihe, das Verhör vor Aquilinus, sich in Nürnberg befindet (Abb. 74). In einem großen Treppenhaus, wie es Altdorfer wohl gern gebaut hätte, geht die Szene, an der nur fünf Personen beteiligt sind, vor sich. Florian wird von zwei Schergen gehalten. Ein Mann, der Bericht zu erstatten scheint, beredt trotz einer gewissen Steifheit der Gebärden, weist auf Florian und spricht zum Statthalter, der hermelingeschmückt auf einem Thron sitzt und mehr grimmig-verbissen als grausam dreinblickt. Die nächste Szene bringt uns auf den Weg zur Ennsbrücke, die, aus Holzknüppeln gefügt, in kühner Drehung in den Bildhintergrund hineinführt — ein perspektivisches Meisterstück! —, der von dem Brückenhaus und einer dahinter auf felsiger Höhe sich aufbauenden weitläufigen Burg spätmittelalter-



Abb. 73. Aus der Bilderfolge der Florians-Legende:
Die Auffindung der Leiche des Heiligen. Um 1520.

Nürnberg, German. Nationalmuseum. (Zu Seite 61 u. 65.)

lichen Gepräges gebildet wird. Ein wolkenschwerer Himmel liegt über der Landschaft. Knechte mit Lanzen und Streitkolben begleiten den heiter blickenden Heiligen, der einen riesigen Rosenkranz in seinen Händen hält, und um dessen Haupt die Strahlenkrone nun noch heller zu brennen scheint. Im übrigen schreiten Menschen über die Brücke und den Burgberg hinauf, und es ist, als geschehe hier etwas ganz Alltägliches (Abb. 72). Während auch dieses Bild, wie das letzte der eigentlichen Legende, sich in Nürnberg befindet, besitzt den „Brückensturz", wiederum Siena (Abb. 76). Der Standpunkt des Beschauers, der sich bei den Szenen bisher auf gleicher Augenhöhe mit den „Darstellern" befunden hatte, ist bei dem „Brückensturz" von unten her angenommen, gleichsam als säße man zu Füßen einer Bühne. Die Brücke ist nun ganz frontal gezeigt, die Szene wurde um etwa 90 Grad gedreht und die Burg erscheint am rechten Bildrand, während man unter der Brücke hindurch in das von Bergen umsäumte, von Burgen bekrönte Ennstal hineinsieht. Oben auf der Knüppelbrücke begibt sich nun ein reicheres Gedränge, eine zum Brückenrand vorschiebende Menge bildet eine dunkle, geschlossene, interessant silhouettierte Menschenmauer hinter dem knienden, seiner Kleider beraubten, im keuschen Weiß seiner Nacktheit erstrahlenden Heiligen, dem man die Hände band und den Mühlstein anhängte — es ist der Augenblick, bevor man ihn in die hochgehenden Wogen hinabstößt. Die satte, tiefe Röte der untergehenden Sonne liegt über dem Schlußbild, das die Bergung des Leichnams veranschaulicht. Die gottselige Valeria und eine Matrone haben ihn mit Hilfe eines Mannes, von dem auf dem Bild nur ein Bein und ein Arm sichtbar ist, denn alles andere verdeckt die etwas ungeschickte Komposition, aus dem Wasser geholt, nun heben sie ihn auf einen vierräderigen Karren, auf dem ihn ein junger Mann in Empfang nimmt. Das Tote, Leichenhafte und doch in einer überirdischen Weise lebensvoll Gebliebene des geborgenen Körpers kommt zu starkem Ausdruck; es kann bei den besten Kreuzabnahmebildern der Zeit nicht besser sein. Die Schwermut der Landschaft harmoniert mit dem Geschehen, und doch ist auch hier mehr ein elegisches Klingen und Verklingen, mehr ein leises, schmerzlösendes Hinweinen als lautes, anklagendes Wehe und Jammer.

Ein Bild in Augsburger Privatbesitz hat man von jeher mit dem Zyklus in Zusammenhang gebracht; ich meine die hier schon erwähnte „Wunderquelle" (Abb. 71). Florian ist ein Wasserheiliger: da er im Wasser sein irdisches Leben endete, hielt man ihn für den Freund dieses Elementes, es wird durch ihn geheiligt; man stellt ihn mit dem Wassernapf dar und ruft ihn als Brandlöscher in Feuersnöten an. Aber er wird auch sonst von alters her zu Wasser und Wasserheilungen in Verbindung gesetzt. Die Zugtiere der Valeria, die den Leichnam Florians weggebracht hatten, waren an einer Quelle stehen geblieben und hatten sich hier gelabt, und seitdem galt die Quelle als wunderwirkend. Ihr zunächst hatte man ein Gotteshäuslein erbaut. „Die Pilger aber," berichtet die Legende, „tranken aus der Quelle, benetzten sich und wuschen sich damit unter Anrufung der Fürbitte des Heiligen Florian und erhielten, wie eine Weiheurkunde von 1285 besagt, Heilung ihrer körperlichen Gebrechen." Diese Worte passen zu Altdorfers Bild. Man sieht kostümgeschichtlich interessante bäuerliche Gestalten, die trinken, sich waschen oder kranke Körperstellen mit der wundertätigen Flut benetzen, ein Mädchen zierlichster Erscheinung steht mit Krug und Schaff bereit, Wasser zu schöpfen, ein Geistlicher im Chorhemd ist zur Stelle, Segen zu spenden, während aus dem Hintergrund ein Lahmer herbeihumpelt und ein Berittener auf einem schweren Bauernpferd eben um die Ecke biegt. Von den Wallfahrtsbildern, deren es später in nordischer wie südlicher Malerei mannigfaltige und viele gibt, ist dies eines der ersten, oder das erste überhaupt, und zweifellos das innigste in keuscher Empfindung.

Die Arbeit an den drei zyklischen Werken muß Altdorfer doch mehrere Jahre hindurch beschäftigt haben, auch wenn er sich dabei der Mitwirkung von Schülern und „Malknechten" bediente, und wir sind so nahe an das Jahr 1520 herangekommen und sehen nun in Altdorfer den reifen Mann im vollsten Schaffen,



Abb. 74. Der heilige Florian wird ins Wasser geworfen. Gemälde. Siena, Akademie.
(Zu Seite 65.)

der die Mittagshöhe des Lebens erstiegen hat, der in den Nachmittag hineinschreitet und am Horizont schon das Ziel der Erfüllung, die Stätte, wo seines Laufes Grenzpfahl gesteckt ist, zu erschauen vermag. Indessen haben wir in dieser Zeit noch einige Schöpfungen Altdorfers anzunehmen und hier einzuordnen, die neben den großen Altarwerken und Zyklen einhergegangen sein müssen. Bei dem „Abschied Christi von den heiligen Frauen" in Londoner Privatbesitz ist die zeitliche Einreihung ebensowenig gesichert wie die Autorschaft. Indessen ist es bestimmt ein Werk aus dem Geiste Altdorfers, und da der Name Altdorfer schon ein Begriff geworden ist für die ganze Malerei des Donaustils, genau wie Giorgione eine bestimmte Gruppe der venezianischen Malerei beziehungsreich mit seinem Namen decken kann, so mag es als seine Schöpfung gelten. Das Bild steht zweifellos den Arbeiten von St. Florian nahe; zumal die Christusgestalt des Bildes ist nach der Erscheinung und in der Gebärdensprache aufs nächste und engste verwandt mit dem Christus der „Handwaschung des Pilatus" in St. Florian. (Abb. 67).

Von höherem Belang sind drei Gemälde, die sich heute in Sigmaringen, in München und im Katharinenspital in Stadtamhof bei Regensburg befinden. Das



Abb. 75. Aus der Legende des heiligen Florian: Das Quellwunder. Augsburg, Privatbesitz.
Phot. Fritz Hoefle, Augsburg. (Zu Seite 61 u. 65.)

Sigmaringer Bild ist eine Anbetung der heiligen drei Könige, es gehört also gewissermaßen in die Reihe der Altdorferschen Krippenbilder in Bremen, Berlin und Wien. Im Gegensatz zum Berliner Geburt Christi-Bild ist indessen hier die Darstellung der Begebenheit wieder bis an den Bildrand vorgenommen und die an sich phantasievolle und originelle Architektur, eine Tempelruine mit reichen Säulen- und Bogenstellungen, mit griechischen Kapitälen, alles von wuchernden Schlingpflanzen umrankt und solchermaßen in seiner steinernen Herbheit aufgelöst, dient nur als Hintergrund, wie auch die Perspektive auf die Straße mit den darin schreitenden Männern. Da überdies die ganze Szene sehr zeremoniöses Gepräge trägt und die Kleider der Könige fast überreich, auch die Haltung der Madonna heiligmäßig und feierlich ist, so hat man in dem Bild zweifellos die Erfüllung eines Auftrages mit gebundener Marschroute zu erblicken;

es ist ein Andachtsbild für einen Haus- oder Kapellenaltar, keine intime, aus künstlerischer Notwendigkeit dem Pinsel des Meisters entquollene Schöpfung, die sein ganzes Wesen in seiner Unbesorgtheit und aufrauschenden Phantasie zeigen könnte.

Freier und künstlerisch weit bedeutsamer ist das Bild der „Geburt Mariä" (Abb. 77), das vor etwas mehr als einem Jahrzehnt Hugo von Tschudi aus der Augsburger Filialgalerie in die Münchner Pinakothek holte: es war eben zu der Zeit, als Altdorfers Schätzung auch in den Kreisen der zünftigen Kunstwissenschaft anhob. Man geht nicht fehl, wenn man die „Geburt Mariä" unter die Hauptwerke Altdorfers stellt; jedenfalls ist in der Zeitspanne von 1515 bis 1520 kein besseres und stärkeres Bild des Meisters entstanden. Formatlich gehört es mit seinen Ausmaßen von 1,37 m Höhe und 1,30 m Breite zu den größeren, die Altdorfer gemalt.



Abb. 76. Die Geburt Christi. Gemälde. Wien, Staatsgalerie. Phot. Bruckmann, München.
(Zu Seite 72.)



Abb. 77. Mariä Geburt. Gemälde. Um 1520. München, Aeltere Pinakothek.
Phot. Hanfstaengl, München. (Zu Seite 68.)

Unwillkürlich denkt man vor diesem Bild hinüber in den Augsburger Dom, wo die Behandlung des gleichen Stoffes durch Hans Holbein d. Ä. im Jahre 1493 zum Bilde wurde. Wie bieder und hausbacken ist dort die Geburt der Gottesmutter geschildert! Man befindet sich in einer richtigen Wochenstube, wohnt dem Baden der Neugeborenen bei, sieht, wie der Wöchnerin zu ihrer Stärkung ein vom Maler mit liebevoller Detaillierung als Stilleben dargestelltes Mahl gereicht wird, erblickt geschäftig ab- und zugehende bürgerliche Frauen und freut sich dieses Glückes im Winkel, dieser bürgerlichen Idylle, ohne ergriffen und mitgerissen zu sein, ohne die Bedeutsamkeit des Vorganges, ohne das religiöse Moment, das gerade für das Andachtsbild im Dom angezeigt gewesen wäre, im geringsten zu empfinden. Wie anders Altdorfer! Schon der Schauplatz, den er wählt, ist groß und feierlich und entspricht dem schwärmerischen Marien-Kultus, dem sich der Meister, wie ganz Regensburg, damals inbrünstig hingab. Das Innere eines phantastischen Dombaues ist es, mit hochanstrebenden Säulen und Gewölben, mit Galerien, Nischen, Kapellen, Emporen, Rund- und Spitzbogenfenstern, wo auf erhöhtem Platze, unter einem Baldachin, das Wochenbett aufgestellt ist. Freilich, auch hier sind bürgerliche Frauen mit großen weißen Kopftüchern um Mutter und

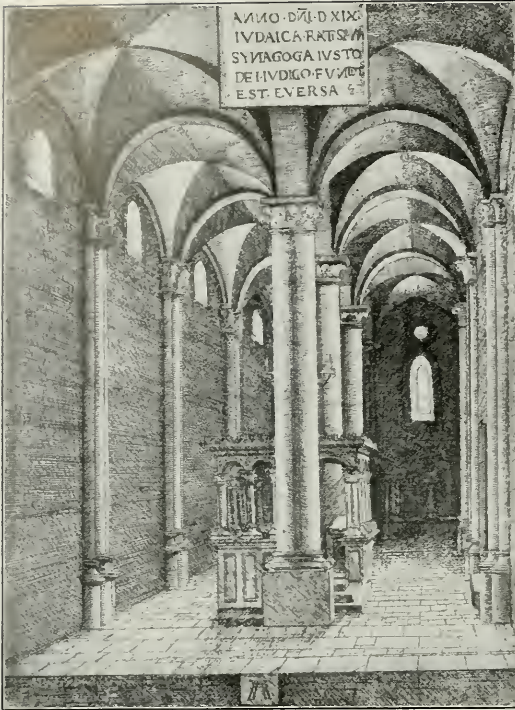


Abb. 78. Die Synagoge zu Regensburg. 1519. Radierung. (Zu Seite 79.)

Kind besorgt, auch hier wird die Wöchnerin mit Speise gelabt, eine Wiege steht am Fußende des Bettes bereit, und der Heilige Joachim, wie ein biederer Regensburger Handwerksmann einhertretend, dem Josephs-Typ Altdorfers ähnelnd, kehrt eben heim; kompositionell erscheint er als Halbfigur, da der untere Bildrand ihn überschneidet. Durch die Trinkflasche, die er vermittels eines Stockes geschultert hat, und mit einem Brotwecken unter dem Arm legitimiert er sich als ein braver, besorgter Hausvater. Gewiß sind auch dies Züge bürgerlicher Spießerei und engen Philistertums und gar nicht „überirdisch“, aber sie treten nicht zutage wie bei dem Augsburger Bild des älteren Holbein, denn die Komposition des Gemäldes ist dermaßen, daß diese Menschlein samt ihrem Tun und Lassen kaum in Frage kommen neben der großräumigen, durch geschickte Lichtführung und Verteilung von Hell- und Dunkelpartien noch gesteigerten Architektur und neben dem Hauptmotiv des Bildes, dem prächtigen Engelsreigen. Daß Altdorfer wie Giovanni Bellini ein besonderer Freund dieser geflügelten Himmelsboten ist, wissen wir: er gibt sie auf seinen Stichen, Holzschnitten und Gemälden dem Jesuskind als Begleiter und, zu einer dekorativen Gruppe von großer Leichtigkeit und Anmut geballt, fanden wir sie auf dem Berliner Bild der Geburt Christi. Indessen erst hier, auf dem Münchner Bild, ist das Motiv bestimmend geworden, hier erst tritt es als eine durch ihre Originalität einzigartige, in der deutschen Kunst der Zeit alleinstehende Erscheinung auf. Ein großer farbiger Jubeltanz ist es, ein jauchzendes, übermütiges Schweben und Fliegen und Sich-Regen, eine Zusammenfassung der



Abb. 79. Die Vorhalle der Synagoge zu Regensburg. 1519. Radierung. (Zu Seite 79.)



Abb. 80. Ein Geistlicher kniet vor der heiligen Jungfrau. Holzschnitt. (Zu Seite 80.)

mannigfaltigsten Bewegungen und Stellungen zu einem starken, überzeugenden Ganzen, das auch als Ganzes wirkt und sich erst, wenn man bewußt auf die Einzelheiten eingeht, als ein ungeheuerer Komplex von reizvollen, intim durchgebildeten Details erweist. Einer der Engel, der größte und schönste, steigt niederwärts und huldigt, aus dem Rauchfaß Weihrauch verströmend, der neugeborenen Gottesgebärerin, die Engelsschar aber jubiliert und tanzt und weitet den Raum. Unwillkürlich gehen einem Worte aus dem „Faust" durch den Sinn: Wie den dunklen

Wölbungen droben geboten wird, zu schwinden, auf daß reizender der blaue Äther hereinschaue und wie „himmlischer Söhne geistige Schöne, schwankende Beugung schwebet vorüber“... Man empfindet es und fühlt „die realistische Zustandsschilderung der Wöchnerinnenstube in die Sphären des Überwirklichen“ erhoben.

Hier reihe ich, zugleich auf das wenig bedeutende und für Altdorfer nicht unbedingt haltbare Bild des Englischen Grußes (ehemals Sammlung Weber in Hamburg) und auf das schon mehrmals erwähnte Wiener Bild der „Geburt Christi“ (Abb. 76) — die Figuren sind wieder an den Bildrand vorgenommen, die Architektur mutet an wie eine reiche Krippe, am Himmel geistert ein wundervolles Leuchten, ein Mond mit großem Lichthof: wie aus einem riesigen Scheinwerfer flutet Lichtfülle herab auf das „traute, hochheilige Paar“ und auf das engelbelauschte Christkind — hinweisend, das klar monogrammierte und 1520 datierte, formatlich größte Gemälde Altdorfers an: die „Beiden Johannes“ im Katharinenstift in Stadtamhof bei Regensburg (Abb. 82). Zwar hat sich im Jahre 1520 in der Entwicklung Altdorfers eine entscheidende Wendung bemerkbar gemacht: der „Schöne Maria“-Kultus, über den noch zu sprechen sein wird, riß ihn mit, zog ihn in seinen Bann, aber dieses Bild gehört doch nicht, weder seinem Inhalt, noch seiner Stimmung nach, völlig in die Gruppe dieser Arbeiten. Es ist ein großes Gemälde, das mitten inne steht zwischen Andachtsbild und religiös staffiertem Landschaftsstück. Die Wahrscheinlichkeit, daß es sich um ein auf Bestellung gemaltes Bild handelt, ist groß; aus eigener Wahl hätte Altdorfer sicher nicht das sehr ausgreifende Format genommen. Echt des Meisters ist die Landschaft, die in schönem, saftvollem Grün sich breitet: ein reicher kompakter Baumvordergrund, in der Mitte des Bildes, zwischen Bäumen, der Tiefblick auf ein Flußtal, hinter dem sich Berge aufbauen, darüber in den Wolken schwebend, von Engeln umringt, die Himmelskönigin. In ihrer Einbeziehung in das Bild kann man vielleicht das Erfülltsein von dem Marienkultus, der religiösen Epidemie des damaligen Regensburg, erblicken. Stark auf Kontrast gestimmt ist die Gegenüberstellung des Täufers und des Evangelisten. Die beiden Johannes sind in Altdorfers Auffassung grundverschiedene Charaktere. Ihre Kennzeichnung erfolgt indessen weniger durch psychologische als durch stark in die Augen springende äußere Mittel. Der Evangelist ist in Haltung und Erscheinung ganz Geistigkeit, im Täufer dagegen kommt das Schollehafte, Erdfeste, Derbe zum Ausdruck. Er ist in ein erdfarbenes Gewand gekleidet, während der Evangelist in dem damals selten angewandten, nur als Feierfarbe und zur Betonung des Außergewöhnlichen gewählten Blau erstrahlt. Das Lamm des Täufers ist nicht nur sein Attribut, sondern wirkt in diesem Zusammenhang zugleich als Verkörperung des Animalischen, während das Buch und die Schreiberhand den Evangelisten als „Intellektuellen“ kennzeichnen. Und auch die das nächste Milieu der beiden Gestalten bildende Landschaft schließt sich dieser Tendenz an, so daß man das Bild, wäre nicht sein heiligengeschichtlicher Charakter, mit dem bezeichnenden Namen Chaos und Kosmos belegen könnte.

VI.

Kaiser Maximilian, der ein Beschützer der Juden gewesen, hatte am 12. Januar 1519 das Zeitliche gesegnet. Es war wie ein Signal: der lange aufgespeicherte Haß gegen die Juden brach los. Es gab in dieser Frühzeit der Reformation, die die religiösen Gefühle der Zeit unerhört aufgewühlt und verwirrt hatte, Judenverfolgungen und Juden-Massakres in Menge. In Regensburg, wo ein besonders großes Ghetto bestand, so daß die Judenfülle der Stadt sprichwörtlich war, „verlohnte“ es sich, zumal nach der Meinung aller jener, die bei den Juden schwer in der Kreide standen, einmal gründlich aufzuräumen. Die städtische Revolution, bei der es dem edlen Wolfgang Lyskircher und dem Dombaumeister Roritzer („do halff weder gelt, kunst noch pet, nichtig auff erden kundt oder mocht



Abb. 81. Der Abschied der Apostel.

Gemälde. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. (Zu Seite 94.)



Abb. 82. Die beiden Johannes. Gemälde. Stadtamhof, Katharinenspital. (Zu Seite 72 u. 82.)

helffen", steht in der Widmannschen Chronik) an das Leben gegangen war, hatte sich kaum ausgetobt und zitterte noch in den Herzen der Menschen stilleren Gemüts, wohl auch Altdorfers, nach. Und schon kam neuer Schrecken über die Stadt. Albert von Hofmann schreibt in seiner Regensburg-Monographie: „Regensburg hatte sich früher gegen die Juden gut gehalten und Ordnung zu wahren gewußt, wenn es anderswo zu Verfolgungen kam. Jetzt aber hatte sich die Stellung der Juden in Regensburg ohne Zweifel verschlechtert gegen früher. Solcher Wechsel hängt oft auch mit allgemeinen sozialen Verschiebungen zusammen; ein Augenblick der Schwäche der Obrigkeit genügt dann, um dem Unheil freien Lauf zu lassen. Der Tod Maximilians wurde das Zeichen für Regensburg, sich der Juden gewaltsam zu entledigen; wie ein Pflock saßen sie allerdings der Reichsstadt im Fleisch. Die Regensburger fielen im Jahre 1519 über die Judenstadt her und zerstörten sie völlig. Ein großer neuer Platz entstand an ihrer Stelle, und die Begeisterung war so groß, daß an Stelle einer auf der Stätte der Judenstadt entstandenen Kapelle bald ein großer Kirchenbau geplant werden konnte." Es handelt sich um die Marienkirche, die aber nicht in der Art, wie sie projektiert war, sondern in recht verstümmelter und verkrüppelter Form, geradezu als ein Fragment, als schwacher Abglanz des Gewollten, aber wegen des ewigen Geldmangels der Stadt und der persönlichen Zerwürfnisse aller Beteiligten nicht Gekonnten, in die Erscheinung trat. Unter Altdorfers und des neuen Dombaumeisters Heidenreich Ägide war etwas, das wir heute einen Wettbewerb nennen würden, veranstaltet worden. Man war nämlich von Rats wegen (und Altdorfer saß damals schon im Rat) an die besten Baumeister der Zeit herangetreten und hatte sie aufgefordert, Entwürfe zu liefern. Am meisten bestach die Regensburger das Projekt des Augsburger Meisters Hans Hieber; in seiner Erscheinung mag es dem Geschmack Altdorfers besonders zugesagt und seine Unterstützung erfahren haben. Indessen hat Hofmann recht: „Die



Abb. 83. Landschaft. Radierung.



Abb. 84. Landschaft. Radierung.



Abb. 85. Landschaft mit Burg. Radierung.

Marienkirche, die bestimmt war, ein sehr merkwürdiger Bau zu werden, interessiert mehr durch das, was hier geplant war, als durch das, was nachher wirklich entstand." Das Holzmodell des Kirchenprojekts von 1519, das sich in der Rathaussammlung befindet und ein Denkmal der Baugeschichte geworden ist, gibt darüben Aufschluß. Es war ein Zentralbau, sechsseitig, mit Kuppel und Zeltdach darüber, übergehend in ein von zwei Türmen flankiertes Langhaus, reich im Beiwerk, besonders in den prachtvollen, mit Maßwerk gefüllten Rundfenstern. „Man sieht dem Hieberschen Projekt das noch Gärende, Übergangsmäßige an. Neue Formen und neue Konstruktion sollten sich hier zu einem Bau verbinden, der über dem Verständnis seiner Zeit stand, Kenner italienischer Bauten aber nichtsdestoweniger durchaus unbefriedigt lassen mußte. Der Zentralbau, den Hieber offenbar aus Italien hat, ist noch gotisch empfunden, sowohl im Gewölbe als auch in der Dekoration; Maßwerk aber und auch Strebepfeiler nehmen schon tastend Renaissanceformen an."

Der geplante Bau der Marienkirche spricht für die Kunstgesinnung der Landsleute und Zeitgenossen Altdorfers, und da wir von seinem eigenen Anteil an der Angelegenheit, die in sein stadträtliches „Ressort" gehörte, wissen, so spiegelt sich darin Altdorfers eigener Geschmack und seine Baugesinnung, die wir uns sonst aus seinen Gemälden, besonders aus denen der Spätzeit („Bad der Susanna", „Schlacht bei Arbela", „Bettel und Hoffart"), rekonstruieren müssen. Übrigens liegt die Frage nahe, warum die Regensburger nicht daran dachten, Altdorfer selbst mit dem Bau zu betrauen, oder ob es Altdorfer, doch schon zu sehr in seine



Abb. 86. St. Hieronymus. (Zu Seite 88.)



Abb. 87. Die Madonna im Freien. (Zu Seite 88.)

malerischen und graphischen Arbeiten eingesponnen, etwa abgelehnt hatte, sich als Kirchenbaumeister zu betätigen.

Der geplante Bau der Marienkirche war die Auswirkung des Marienkultus, der fast zur nämlichen Zeit aufsprang wie das Fieber der Juden-Austreibung. Und wie wir wissen, daß Altdorfer, den man sich sonst wohl als einen ruhigen und gesetzen, wenn man der Sprache seiner Kunst glauben darf, mehr der Idylle zugewandten Mann sich vorzustellen hat, an der Judenverfolgung leidenschaftlich



Abb. 88. Mucius Scaevola seine Hand opfernd. Radierung. (Zu Seite 83.)

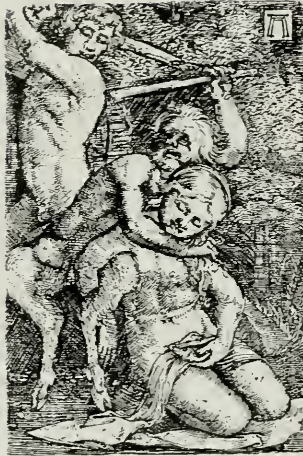


Abb. 89. Kampf von Satyrn um eine Nymphe. (Zu Seite 83.)



Abb. 90. Der Selbstmord der Dido. (Zu Seite 83.)

teilnahm, so hat er sich auch mit leidenschaftlicher Inbrunst dem Marien-Kultus hingegeben. Man wollte damals ein wundertätiges Bild entdeckt haben, das im Volksmunde „die schöne Maria" hieß. Eine fieberhafte Verehrung setzte ein. Die religiöse Stimmung erreichte das Stadium der Weißglut. Die Gedankengänge der Reformation, der Marien-Kult und der Judenhaß schlugen zu einer großen Flamme zusammen. Die Möglichkeit, eine große Wallfahrt zu gewinnen, ein Wallfahrtsort von weithinhallender Berühmtheit zu werden, und alle daraus möglicher Weise erwachsenden Verdienstmöglichkeiten stachelten die Regensburger auf.

Noch stand die Kirche nicht, aber man erbaute wenigstens in aller Eile eine Holzkapelle, in der man das Gnadenbild barg. Michael Ostendorfer, der in den Kreis der Werkstatt und in die Nachfolge Altdorfers gehört, hat das Leben und Treiben an der Wallfahrtsstätte auf einem Holzschnitt verewigt, von dem die Erinnerung unwillkürlich hinübergleitet zu dem Bild Altdorfers, das die Wunderquelle des Heiligen Florian zum Gegenstand hat. Vom Turm des Holzkirchleins flattert eine Fahne,



Abb. 91. Pyramus und Thisbe. (Zu Seite 83.)



Abb. 92. Judith. (Zu Seite 83.)

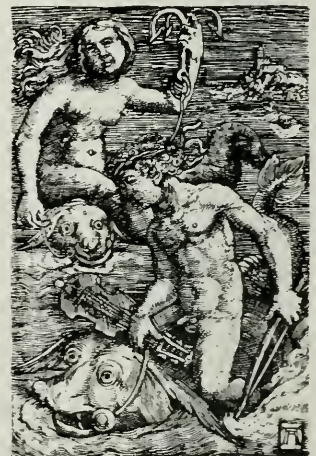


Abb. 93. Triton und Nereide. (Zu Seite 83.)

die schöne Maria mit dem Kind, darüber die gekreuzten Schlüssel des Regensburger Stadtwappens: angeblich hat Albrecht Altdorfer diese Fahne gemalt, er, der sich mit seiner nun reifen, anerkannten, großen Kunst freudig in den Dienst der Schönen Maria von Regensburg stellte.


Abb. 94. Entführung einer Nymphe. Radierung. (Zu Seite 83.)

Der niedergerissenen Synagoge widmete er zwei Radierungen (Abb. 78, 79). Aber sie sind nicht als stimmungsvolle Gedächtnisblätter gemeint. Die Inschrift der einen Radierung, die in das Innere des säulengetragenen Raumes versetzt und die Bundeslade den „profanen" Blicken der Nicht-Juden preisgibt, geht dahin, daß die Synagoge „nach Gottes gerechtem Gericht" von Grund auf zerstört worden sei. Das andere Blatt, das in die Vorhalle der Synagoge führt und figürlich staffiert ist, was zur Veranschaulichung der Räumlichkeit und des perspektivischen Moments beiträgt, nennt auch den Tag, an dem das Gebäude „gebrochen" wurde: es war der 21. Februar 1519. Als Radierungen sind die beiden Blätter, die überdies Kulturdenkmale von ungewöhnlicher Bedeutung sind, bezeichnend für den Baukünstler, der mit sicherem Blick das Tektonische erfaßt und mit schlichten Mitteln überzeugend veranschaulicht. Dabei kommt niemals und nirgends die Nüchternheit einer alten Architektenzeichnung auf, sondern diese Räume erfüllt in Altdorfers Darstellung eine Stimmung und ein Zauber des Halblichts und der diffusen Helligkeitseffekte, den erst wieder Rembrandt erzielt.

Die „Schöne Maria" beherrscht fortan auf eine große Strecke Weges die Kunst Albrecht Altdorfers: sie bleibt die heimliche Königin seines Herzens, auch als er sich allgemach der neuen Lehre zuwandte. Das empfand er weder als Zwiespalt noch als Heuchelei, denn im Grunde glaubte damals niemand, daß die Reformation eine Trennung der Christenheit bewerkstelligen werde. Man erwartete eine Verbesserung, eine Säuberung und Erfrischung der alten Kirche, nicht ein neues Dogma. Wie Luther selbst ein Mönch gewesen war, so waren auch die meisten der neuen Prediger aus dem Stand der Ordenspriester, besonders der Augustiner, hervorgegangen. Und weder sie noch andere dachten in jener Frühzeit der lutherischen Lehre daran, daß sich Heiligenverehrung und Reformation eigentlich widersprechen. Dürer, in dessen Tagebuch bei der Falschmeldung von Luthers Tod das rührendste Bekenntnis zu dem aufrechten Gottesmann niedergeschrieben steht, schuf dessen


Abb. 95. Weibliche allegorische Figur. (Lascivia?) (Zu Seite 83.)

ungeachtet seine Kunstwerke wenigstens formal im Geiste der alten Kirche — und Altdorfer tat es ihm darin gleich, hielt es unbedenklich wie er.

Das berühmteste Blatt, das Altdorfer überhaupt geschaffen, ist ein großer, meist in sechs Platten gedruckter Farbenholzschnitt der „Schönen Maria von Regensburg" (Abb. 28), die man nicht allein am Typus, sondern auch an dem fransenbesetzten Mantel und an der seltsamen sternartigen Verzierung an den Schultern erkennt. Das sehr große Farbenholzschnitt-Blatt war wohl als Wandschmuck gedacht, die Wallfahrer konnten es kaufen und zu Hause zur Erinnerung und Erbauung an die Wand nageln — auch Herzerquickung und Augentrost sollte es ihnen über die Andacht hinaus gewähren, denn durch die etwas naive und allzu saftige Farbigkeit und durch die Unterstreichung der eigentlichen „Schönheit" im Sinne der Zeit war ein Werk entstanden, das, wie Achim von Arnim in seinem Roman „Die Kronenwächter" sagt, „das erste Bild unter den Deutschen war, in welchem die geheime Gewalt des Heiligen mit der offenkundigen der Schönheit verbunden war." Man erschaut die Gottesmutter in Halbfigur mit einer mächtigen Strahlenkrone, auf dem rechten Arm hält sie das Jesuskind, das eben die rechte Hand erhebt, im Begriffe, die Finger zu einer segnenden Gebärde aufzuschließen. Die Gestalten sind in einen reichen Renaissancerahmen von portalartigem Charakter gefaßt, der oben das Wappen des Reiches, den schwarzen Adler im weißen Felde, unten links das Wappen Regensburgs, die gekreuzten weißen Schlüssel vor Rot, und unten rechts Altdorfers monumentales Monogramm einbezieht. Den Sockel bildet eine Spruchtafel, auf der in dreimaliger Wiederholung der Satz steht: Ganntz schön bistu mein fründtin vnd ein mackel ist nit in dir. Ave Maria.

Andere Holzschnitte der Zeit zeigen Altdorfer gleichfalls als den Anbeter der Schönen Maria. Es gehört u. a. hierher ein Holzschnitt, der die Madonna, in einem gotischen Kirchenraum stehend (rechts zieht ein Kreuzgang weg), darstellt, einer, der einen Priester in leidenschaftlicher Anbetung der auf einem erhöhten Thron unter einem luftigen Baldachin sitzenden, unnahbar blickenden Maria zum Gegenstand hat (Abb. 80), und nicht zuletzt der Holzschnitt, der wie ein Altarentwurf anmutet und wohl auch in Hiebers Kirche der Schönen Maria als Malerei hätte ausgeführt werden sollen. Der reiche Nischenbau erinnert an Dogengrabmäler, etwa an das Lombardis für Pietro Mocenigo in San Giovanni e Paolo in Venedig, nur daß Altdorfer auf die absolute Klarheit des Baues verzichtet und malerisch-graphische Elemente mit den tektonischen mischt. In den Nischen des Altars schaut man seine Lieblingsheiligen, als Bekrönung Gottvater und die Geist-Taube, und natürlich wimmelt es wieder von musizierenden Engeln.

Die Begeisterung für die „Schöne Maria" hielt in Regensburg nicht lange an, sie war Strohfeuer gewesen. Als die Wunderwirkungen ausblieben und als sich demzufolge der Goldsegen für die Bürgerschaft nicht in dem erwarteten Maße einstellte, da vergaß man das Gnadenbild, stellte es in den Winkel, und eben jene Kirche, die seinem Kultus geweiht, aber bei weitem nicht so prachtvoll, wie sie geplant worden war, ausgeführt, war die erste, die sich als Neupfarrkirche der lutherischen Lehre und dem evangelischen Gottesdienst erschloß. Dies begab sich etwa im Jahre 1535, d. h. ungefähr zwölf Jahre, nachdem sich die ersten Anzeichen des Abklingens des Marienkults gezeigt hatten. Mag sein, daß unterdessen größere Klarheit und deutlichere Vorstellungen über das Wesen der Reformation sich durchgesetzt hatten. Jedenfalls ist es an dem, daß Luthers

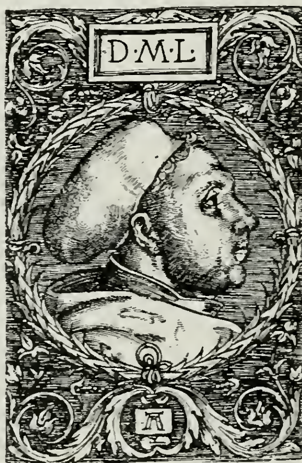


Abb. 96. Bildnis Martin Luthers. Radierung. (Zu Seite 87.)



Abb. 97. Susanna im Bade.

Ausschnitt des auf Seite 85 wiedergegebenen Gemäldes. Um 1526. München. Siehe auch Abb. 104.
(Zu Seite 90.)

Freund und treuer Anhänger, Dr. Johannes Holtner, am 19. August 1535 mit Mitgliedern des Rats, die der neuen Lehre zuneigten, zusammentrat, um die Bildung einer Gemeinde zu besprechen, nachdem an anderen Stätten, z. B. in dem freien Hause des Staufferhofes, wo heute der Gasthof „Zum grünen Kranz“ steht, und in mancher der vielen Privatkapellen, schon seit längerer Zeit in Stille und Heimlichkeit die Lutherischen zu Andachtsübungen zusammengetreten waren. Dem Doktor Holtner wurde geboten, einen „ehrbaren, gelehrten Prediger, der das Wort Gottes allhier predigen“ sollte, auszufinden, und die Neupfarrkirche wurde der jungen Gemeinde eingeräumt. Altdorfer war von Rats wegen und aus eigenem Drang an diesen Beschlüssen beteiligt; er war, wie bereits gesagt, ein Anhänger Luthers geworden. Um diese Zeit war es auch, daß seine Radierung Luthers (Abb. 96), von ihm monogrammiert, erschien, die als Variante und gegensinnige Kopie des Cranachschen Luther-Stiches von 1521 anzusehen ist, nur durch das dekorativ-ornamentale Beiwerk der monumentalen Größe des Vorbildes beraubt. Tietze sagt sehr feinsinnig: „Es ergibt sich so das auffällige Zusammentreffen, daß Altdorfer, kurz nachdem er mit eifrigster Hingabe an der Verherrlichung des Katholizismus teilgehabt hatte, den Reformator popularisieren half und daß er ein Jahrzehnt später an der Entkatholisierung derjenigen Kirche mitarbeitete, für deren Erbauung er sich vorher mit solchem Eifer eingesetzt hatte. Sein künstlerisches Verhältnis zum Katholizismus zu lösen, fand aber Altdorfer keine Ursache; gerade in den dreißiger Jahren, in denen er für die Einführung des Luthertums in Regensburg tätig war, hat er sich mit der Darstellung der heiligen Jungfrau mehr beschäftigt denn je; es ist das Thema, das ihn um diese Zeit am allermeisten interessiert. Bei einem Menschen von offenbar so inniger Gemütsart fällt es schwer, dieses Verhalten aus bloßem Indifferentismus zu erklären; man fühlt eher eine warme Gläubigkeit durch, der gegenüber die äußeren kirchlichen Formen an Wichtigkeit zurücktreten.“



Abb. 98. Der Fahnenträger in Landschaft. Holzschnitt. (Zu Seite 24).



Abb. 99. Fahnenträger. (Zu Seite 24.)

VII.


Abb. 100. Maria und Sa. Anna. (Zu Seite 83.)

Die Arbeiten, die sich um die „Schöne Maria von Regensburg" gruppieren, endeten um das Jahr 1523. Seit dem Jahre 1520, in dem die „Beiden Johannes" in Stadtamhof (Abb. 82) entstanden, sind wir keinem Gemälde Altdorfers mehr begegnet: das nächste datierte erscheint erst 1526. Der Versuch, eine als Leihgabe im Budapester Museum befindliche „Kreuzigung Christi" hier einzuschalten, muß vorläufig eben als Versuch gelten. Das Bild, das Baldaß für Altdorfer reklamiert, wird man dem Meister vielleicht ebenso leicht wieder abnehmen wie den 1517 entstandenen Rehlingen-Altar der Augsburger Galerie, der früher für Altdorfer in Anspruch genommen wurde, während er jetzt dem Ulrich Apt zugeschrieben wird. (Zwischen dem Rehlingen-Altar und dem Budapester Bild besteht übrigens eine gewisse Verwandtschaft, zumal in der bei Altdorfer weniger gewohnten Frontal-Komposition). Es muß also bei der Tatsache bleiben: zwischen 1520 und 1526 ist kein Gemälde Altdorfers sicher nachweisbar. Nun hat aber ein so fleißiger und in diesen Jahren auf der Höhe seiner Arbeitskraft und seines Könnens angelangter Mann in diesen sechs Jahren doch zweifellos mehr geschaffen, als nur die Marien-Graphik; auch die seelischen Erregungen und die Ratsgeschäfte dürften ihn nicht vollkommen absorbiert haben, und für eine in diesen Zeitraum versetzte zweite Reise Altdorfers, die ihn nach Oberitalien geführt haben soll, tritt zwar Hans Hildebrand unter Aufwand stilkritischer Argumente ein, aber die Beweisführung ist nicht absolut zwingend.

Es bleibt uns übrig, in dieses Jahrfünft den größten Teil des radierten Werkes Altdorfers und manche seiner Handzeichnungen einzureihen. Nach den Versuchen im Stich und im Holzschnitt wandte sich Altdorfer zuletzt der Technik der Radierung und Ätzung zu. Er beherrschte sie bald und erquickt durch Blätter, die auch technisch alles erfüllen, was man erwarten kann; es kommt ganz selten vor, daß einmal ein Blatt verätzt ist und daß die Linien in schwarzen Finsternissen ersaufen.

Innerhalb des etwa siebzig Blatt zählenden radierten Werkes dieses Zeitraumes sind mehrere große Gruppen zu unterscheiden. Da sind vor allem, und wohl auch, wenn man die noch nicht alle Möglichkeiten erschöpfende Technik berücksichtigt, zeitlich an erster Stelle einzureihen, die landschaftlichen Radierungen. Ihnen schließen sich die Blätter religiösen Inhalts an, die zum Besten gehören, was dem Graphiker Altdorfer gelang. Es folgt, zeitlich am spätesten anzusetzen, eine bunte, graziöse, im Motivlichen sehr mannigfaltige Reihe von figürlichen und ornamentalen Dingen, die Altdorfer gewissermaßen in die Reihe der Kleinmeister verweist — und dies nicht nur aus formatlichen Gründen, sondern auch aus Gründen der Auffassung, die dem Gegenstand seine spielerische Seite abgewinnen will und aller Monumentalität geflissentlich aus dem Wege geht. Endlich gehört als Gruppe für sich die Serie der Pokale und Trinkgefäße zusammen. Sie charakterisiert den Kunstgewerbler Altdorfer, wie die Holzschnitte des Marien-Altars und eines Portals den Innenarchitekten in seinen Bestrebungen aufweisen: hier wie dort handelt es sich um Entwürfe, aber sie sind nicht leichtfertig und rasch mit dem Bleistift auf das Papier hingeschleudert, sondern, wie es Altdorfers subtiler Natur entsprach, mit aller Gründlichkeit und Akribie fein säuberlich in Holz geschnitten oder andernfalls in Kupfer gestochen und so gewissermaßen zu Vorlagen geworden,



Abb. 101. Maria im Tempel. (Zu Seite 83.)

die auch von Kistlern, beziehungsweise von Goldschmieden verwandt werden konnten. (Abb. 88—95, 100 bis 103, 109).

In den radierten Landschaften Altdorfers aus den zwanziger Jahren (Abb. 83—85) herrscht nicht mehr die abenteuerliche Phantastik seiner Zeichnungen von der Donaureise und der landschaftlichen Partien seiner Holzschnitte von 1511 und 1512. Der Meister ist, soweit er das innerhalb seines stets zum Abenteuerlichen und Außerordentlichen, zur pittoresken Bizarrerie neigenden Naturells vermag, sachlicher geworden. Er hängt jetzt mehr am Einzelgegenstand. Wenn auch nicht anzunehmen ist, daß er seine Landschaftsblätter stets vor der Natur zeichnet oder gar vor der Natur direkt auf die Platte radiert, so muß man doch fleißige Naturstudien für die Details annehmen. Aus den Einzelheiten baut er dann seine Landschaften zusammen. Zuweilen geschieht in diesen Detail-Reihungen des Guten zuviel; es kommt eine Überzahl von Motiven und Motivchen auf ein Blatt; es wird ein wimmelnder Mikrokosmos, und darin schlägt noch einmal der alte Miniaturmaler vor, der sich nicht genugtun kann gleich Meister Furtmeyr, ein möglichst üppig gefülltes Bild zu geben. Große Fichten bringen in den meisten Fällen die bestimmende Note. Verwetterte, rauhe Bäume, wildverwachsen, zuweilen auch schlank und gerade aufsteigend, dann im Bild wohl vom oberen Plattenrand überschnitten. Das Regnende, wie in Melancholie erdwärts Strebende der Zweige, das schon auf den Frühwerken Altdorferscher Landschaftskunst schaubar war, ist unverändert geblieben, ebenso eine ganz bestimmte Manier, ferne Baumschläge dadurch anschaulich zu machen, daß jeder einzelne Baum in gleichmäßig wiederkehrender, wie ein kalligraphischer Schnörkel wirkender Kontur umschrieben wird. Manchmal tritt zu den Nadelbäumen eine Weide, eine Buche in wirksamen Kontrast: zum Herben, Eckigen, Zackigen gesellt sich das Schmiegsame, Runde, Gekurvte. Damit kennzeichnet sich übrigens auch die gemeinsame Naturanschauung und gleichartige Technik Altdorfers bei Radierung und Federzeichnung. Denn auch bei den landschaftlichen Zeichnungen der späteren Zeit, z. B. bei dem um 1525 entstandenen Blatt der sog. „Woppermühle“ (Berlin, Kupferstichkabinet) gibt dieser gekrauste, kurze Konturschnörkel, beson-



Abb. 102. Salomos Götzendienst. (Zu Seite 83.)



Abb. 103. Der junge Heiland segnend. (Zu Seite 83.)



Abb. 104. Teilbild aus Susanna im Bade.

Phot. Bruckmann, München. S. a. Abb. 105. (Zu Seite 90.)



Abb. 105. Susanna im Bade. Gemälde. 1526. München, Ältere Pinakothek.
Phot. Bruckmann, München. S. a. Abb. 97 u. 104. (Zu Seite 90.)

ders in den Weißlinien auf dem braunroten Grund, die bestimmende Note, und auch hier ist das „Regnen" der Zweige und das Nebeneinander von eckigen und runden Formen. Den Hintergrund bei den Radierungen bilden zumeist Berge und Felsformationen; sie tragen häufig feste Schlösser oder Wachttürme und haben dadurch ein romantisches Ansehen. Da und dort gibt es auch Ausblicke auf Städte, die mit feiner Nadel ebenso duftig und zart und unkörperlich hingezeichnet sind wie die Bergkonturen am Horizont. Lustiges, leichtes Wolkengekräusel, schnörkelhaft wie die Arabesken im Gebetbuch des Kaisers Maximilian, erfüllen die Luft. Starke individuelle Nuancierungen treten bei allen diesen Blättern nicht auf; ihr Aussehen ist mehr ein generelles, Gemeinsamkeit schwingt von Blatt zu Blatt. Der Stil ist ein ausgesprochener, die Hand eine originelle, aber der



Abb. 106. Die Kreuzigung Christi. Berlin, Kaiser Friedrich=Museum.
Phot. Hanfstaengl, München. (Zu Seite 92.)

Reichtum der Formen und ihr bewußter Wechsel mangelt trotz Fülle, Üppigkeit und Phantasie im einzelnen: man verspürt daß Altdorfer ein bestimmtes landschaftliches Ideal besitzt und nicht preisgibt. Es ist das Ideal des Donautals mit alpinem Einschlag Bäume und Felsen sind seine Sache, die Landschaft der Ebene, des flachen Landes gilt ihm nichts.

Die religiösen Radierungen dieses Zeitraumes darf man unbedenklich zum technisch Reifsten und zum seelisch Innerlichsten zählen, was Altdorfer jemals gelang. Hat er bei seinen Landschaften, diesen bald wuchtigen, bald zarten Naturgedichten, eine Stimmung bekundet, um derentwillen ihn unsere Generation einen



Abb. 107. Die Woppermühle. Zeichnung. (Zu Seite 83.)

Pantheisten nennen möchte, so ist er hier von ausgesprochenster religiöser Innerlichkeit und Andacht, ein Ludwig Richter der alten Kirche und der alten Kirchlichkeit. Indessen sperrt er sich, trotz der Abneigung der alten Kirche gegen die Natur, die ihr des Teufels Weide schien, nicht in den Innenraum ein. Was auf manchen, im Umkreis der „Schönen Maria" entstandenen Blättern das Charakteristische ist, das Altdorfer sicher sehr schwer fiel: nämlich auf die Landschaft zu verzichten, will ihm jetzt nicht mehr zu Sinn. Darin beugt er sich dem Dogma nicht, darin ist er Protestant. Eine wunderschöne segnende Madonna, in Bewegung

und Haltung inbrünstig vereinigt mit dem Kinde (Abb. 87), läßt er in einer üppigen Landschaft erscheinen, die an Einzelheiten fast überquillt. Sein „Lesender Hieronymus" und der in Ausdruck und Bewegung noch eigenartigere „Schreitende Hieronymus" (Abb. 86) sind in den Freiraum versetzt, der eine in eine offene, weite Aussicht gewährende Felsenhöhle, der andere in ruinöses Mauerwerk, wie es Altdorfer von jeher liebte. Von der Radierung der „Kreuzigung", auf der als Vertikalparallelen zu dem Kreuzesschaft seltsamerweise munter aufsteigende, schlanke Baumstämmchen zu schauen sind, die den tragischen Vorgang allerdings in seiner Monumentalität begrenzen und die Passion ins Idyllische umstimmen, schwingt es hinüber zu den Gemälden der Kreuzigung, besonders zur Nürnberger Variante des Themas, die sich gleichfalls der Bäume bedient, um die Schädelstätte landschaftlich lieblich erscheinen zu lassen (Abb. 66).

Also überall die Vereinigung von Landschaft und Episode, von Natur und Mensch, eine überall gelungene, stark ansprechende Bindung. Dieser Umstand gibt Voß zu der Bemerkung Veranlassung, es sei Altdorfers besondere Kunst, Menschen und Landschaften zusammenzukomponieren, zusammenzuempfinden. „Weder in der reinen Landschaft, noch anderseits in der reinen Figurendarstellung gibt er sein Höchstes. Nur wo das menschliche Gefühl in den Bildungen der Natur austönen darf, erreicht er Wirkungen, die anderen verschlossen geblieben waren, und die, wenn wir uns nicht täuschen, seither nicht mehr erreicht worden sind." Über den ersten Punkt ließe sich streiten, denn auch die menschenleere Landschaft Altdorfers ist von einer Wirkung, die andern verschlossen blieb; daß er mit kühnem Mut in Neuland eindrang und die bisher für die Malerei noch nicht entdeckte Landschaft, die Landschaft an sich, eroberte und damit die mittelalterliche Scheu vor dem Freiraum kühn beiseite schob, ist zweifellos seine Tat.

Eine weitere Gruppe in der Radierungenreihe der zwanziger Jahre bilden die winzigen Blättchen, mit denen sich Altdorfer dem Ideal der Kleinmeister, zumal der Brüder Beham, näherte und auch um deretwillen man ihn selbst einen Kleinmeister nannte. Sein graphischer Stil zeigt in diesen Arbeiten, die seine letzten rein graphischen Leistungen waren, nochmals den Schritt einer starken Entwicklung. „Technisch sind die letzten Arbeiten vielleicht die vollendetsten, und von der Struktur des menschlichen Körpers, der organischen Durchbildung der Bewegung bekommt Altdorfer erst jetzt eine konkrete Vorstellung. Allein nicht in der technischen Ausarbeitung, noch in der zeichnerischen Durchbildung beruht Altdorfers eigentliche Stärke, und darum möchte ich die Werke des letzten Stiles nicht eigentlich die Höhe seines Schaffens nennen. Charakteristisch ist, wie sich Altdorfer jetzt enger an die klassischen Meister der italienischen Renaissance anlehnt, wie er gerade Marcantonio Raimondi mehrfach kopiert und nachahmt, und wie er Niellen, die er schon früher frei verwertet hat, jetzt in viel engerem Anschluß an das Vorbild nachschafft. Rein technisch ist in dieser Hinsicht von Bedeutung, daß an Stelle der strichelnden Federzeichnungsmanier der frühen Blätter eine Kombination verschiedener Instrumente tritt . . .; an Stelle der langen, dünnen Wellenlinien der kurze, kräftige, stark gewölbte Strich, die kleinmeisterliche Punktiermanier usw. So weicht der frühere malerische Eindruck einem stärkeren Betonen der reinen Form, entwicklungsgeschichtlich gesprochen: der Stil der letzten Spätgotik jenem der Kleinmeister-Renaissance" (Voß).

Mit andern Worten: Albrecht Altdorfer wird kunstgewerblicher, wie er auch auf seinen späten Gemälden diesen kunstgewerblichen Zug zur Schau trägt, indem er wie ein Goldschmied oder wie ein Intarsia- oder Mosaikkünstler seine Bilder aus vielen tausend winzigen, wohlüberlegten Einzelheiten zusammenbaut. Schnörkel und Arabeske, das Ornament überhaupt treten auf den Kleinblättern dieser Radierreihe stärker hervor. Ein Rankenornament, ein Kapitäl, eine Weihrauchkapsel vermögen ihn dermaßen zu interessieren, daß er sie nicht nur in einer Zeichnnng festhält, sondern mit aller Liebe und Sorgfalt aufs minutiöseste radiert.



Abb. 108. Landschaft mit der Darstellung des Sprichwortes „Der Hoffart sitzt der Bettel auf der Schleppe“. 1531.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. (Zu Seite 100.)

Und dann seine Becher und Pokale! Ich weiß nicht, ob Altdorfer ein Freund des Weines und des guten Trunkes war, aber fast möchte man es glauben, angesichts der immer wieder versuchten neuen Lösungen von Becherformen, in deren Erfindung er sich gar nicht genugtun kann und die gewissermaßen alle Stimmungen des Trinkers durchlaufen, von dem leichten, zierlichen Becher, aus dem man Moseler trinken möchte, bis zu den wuchtig gebuckelten Pokal, aus denen schwerster Burgunder fließen müßte, und zu den Schaupokalen und Prunkbechern, die sich eigentlich nicht zum Gebrauch eignen, sondern auf der Tafel eines Fürsten oder in der Zunftstube eines edlen Handwerks der freien Reichsstadt zu prangen hätten. Ausgeführt ist, nach fachmännischer Meinung, von diesen Bechern keiner worden, es kann sich also nicht um eigentliche, auf Bestellung angefertigte und der Ausführung sichere Entwürfe gehandelt haben, sondern hier lebte sich die im Laufe der Jahre immer stärker gewordene kunstgewerbliche Seite der Kunst Altdorfers aus. Wie ja auch der Architekt Altdorfer sich in Holzschnitten, deren einer z. B. wie die ausgesprochenste Entwurfszeichnung zu einem zierlichen Portal wirkt, oder in Radierungen und Gemälden auswirken mußte. Denn nur gering und unbeträchtlich ist, wie wiederholt bemerkt, das, was Altdorfer sowohl als Kunstgewerbler wie als Architekt zu gestalten übertragen war.

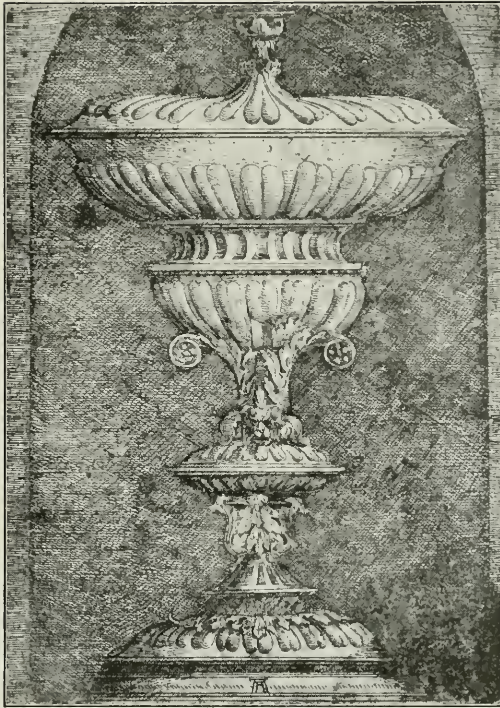


Abb. 109. Pokal vor einer Nische. Radierung. (Zu Seite 83.)

VIII.

Am Schlusse von Altdorfers Lebenswerk steht nicht die Graphik. Tietze hat zweifellos recht: der für die Bilder charakteristische Spätstil spricht sich in den Stichen nirgends mit ähnlicher Deutlichkeit aus, denn der reiche und geniale gemeinsame kunstgewerbliche Zug, die Miniatorenfreude am Kleinen, die Lust an musivischer Spielerei, ist ihm allgemein, durch sein gesamtes Lebenswerk gehend, zu eigen. Wir dürfen annehmen, daß den Meister nach 1526 hauptsächlich Bilder beschäftigten; entstanden doch in diesem Zeitraum tatsächlich noch einige seiner Hauptwerke, zum mindesten seiner volkstümlichsten Werke. Auch der Architekt Altdorfer war in dieser Spätzeit mit kleinen Aufträgen zu Zweckbauten beschäftigt, sogar die Leitung der Fortifikationsarbeiten, die durch die Türkenangst veranlaßt wurden, war ihm übertragen. Und sicher sind in dieser Zeit einige der Entwürfe zu Regensburger Grabmälern, die wir auf Altdorfer zurückführen müssen, entstanden, z. B. der Grabstein des Kaspar Gumpenberger im Domkreuzgang, vielleicht auch das Sitzthaller-Epitaph im Domfriedhof, sicher aber der in der Art des Entwurfes für den Schönen-Maria-Altar aufgebaute, dreiteilige kleine Marmoraltar der Äbtissin Wandula von Schaumberg im Obermünster.

Indessen nicht mit diesen im Gesamtwerk doch wohl untergeordneten Arbeiten

kann uns die Darstellung von Altdorfers Schaffen ausklingen. Wohl bedeutet die Graphik Altdorfers eine überaus wichtige Ergänzung der Malerei Altdorfers (während die architektonische und kunstgewerbliche Tätigkeit Altdorfers in der Praxis ziemlich belanglos ist und nur insofern von Bedeutung, als ihre Interessen in den gesamten Kunstkomplex des Altdorferischen Schaffens hereinspielen) — entscheidend für Altdorfers Wertung als eigenartiger und großer deutscher Künstler ist und bleibt jedoch sein malerisches Werk. Dieses aber nimmt von 1526 an, wo nach langer Pause wieder der Maler hervortritt, nochmals eine Wendung, die — der Kreis schließt sich — fast zurückführt zu der Miniaturenfreudigkeit seiner Jugend. Denn es tritt wieder jene ausgesprochene Flächigkeit ein und jene Fülle einer Bildtafel, die sich aus Tausenden von kleinen Pünktchen und Farbfleckchen zusammensetzt, die feinen weißen Schnörkel, die wie mit der Feder hingeschrieben sind, die kalligraphische Malerei des kunstgewerblichen Malers. Da Altdorfer auf diesen Spätbildern nur wenig in die Tiefe geht, also die Schattenpartien fast vermeidet, sind diese, voran das Susanna-Bild, von einer merkwürdigen Helligkeit, die beinahe wie zarte Aquarelltechnik anmutet. Nur ist, den Frühwerken gegenüber, alles viel reifer und besser, die Gestaltungen geschickter und beherrschter, die Komposition lockerer, übersichtlicher und weniger gedrungen, die Beherrschung und Füllung einer Bildtafel von selbstverständlicher Leichtigkeit. Nirgends merkt man ein Erschlaffen. Man kann wohl von einem Spätstil Altdorfers sprechen, nie und nimmer aber von einem Altersstil.

Die „Susanna im Bade" (Abb. 105), die schon im sechzehnten Jahrhundert im Inventar der bayerischen Kunstkammer erscheint und möglicherweise von Herzog Wilhelm IV. selbst angekauft wurde, trägt außer dem Monogramm die Jahreszahl 1526. Wir haben also chronologisch wieder einen Richtpunkt. Das Bild ist eine malerische Kostbarkeit sondergleichen. Von der leise philisterhaften Stimmung der Gesamtauffassung schwingt dennoch etwas Bestrickendes, Starkes aus. Gewiß ist nicht der sinnliche Hauch und die Leidenschaft der biblischen Novelle in der Darstellung des Regensburger Meisters. Es ist vielmehr beinahe etwas von Lucas Cranachs Spießertum in dieses Bild hineingeraten. Dem Problem des gemalten Frauenaktes geht Altdorfer auch hier, wo er im Thema lag, aus dem Weg. Was ihm in der Radierung noch möglich schien, wagte er nicht mehr im Gemälde. Und so taucht seine Susanne nicht mit der Pracht reifer Fraulichkeit in die linde Flut des Bades, sondern sie nimmt, schämig sogar die Kniee bedeckend, nur ein Fußbad in einem kupfernen Becken und läßt sich gleichzeitig von einer Dienerin ihr schönes, goldblondes Haar strählen. Eine andere steht mit einer Essenz bereit; es sind also genug dienende Frauen um die Dame beschäftigt: sie ist nicht allein. Ob diese Toilette, die sich im Garten, auf einem wunderschön gewebten und wunderschön gemalten Teppich vollzieht, dazu angetan ist, die beiden lüsternen Alten anzulocken, die durch das Buschwerk junger Bäume und durch hohes Gras herankriechen: diese Frage beschäftigt Altdorfer nicht. Auch nicht, ob man aus diesem Vorgang logischerweise den Akt der Steinigung ableiten kann, den Altdorfer in altmeisterlichem Synchronismus gleichzeitig auf der Terrasse des reichen, farbigen Hauses sich vollziehen läßt. Vielleicht war ihm die Episode überhaupt nur ein Vorwand, um ein Gemälde ganz nach seinem Geschmack aufzubauen, eine bis ins letzte Detail durchgeführte Renaissance-Palastarchitektur, eine Landschaft mit Ferne und zugleich mit mikroskopischer Nähe, alles reich staffiert und voll des stillebenhaften Beiwerkes bis herunter zu dem angeketteten Trinklöffel, der am Brunnenrand liegt. Zunächst fällt das Stoffliche, das Thematische des Bildes gar nicht auf. Man sieht nur den schimmernden Prunkbau des Palastes, der so phantastisch als möglich mit seinen Türmen in den blauen, mit Cumulus leicht bewölkten Himmel sticht und in farbiger Marmorpracht erstrahlt, die hier jedoch eher wie eine Kombination von Elfenbein und Email wirkt, und an die Prunkschränke des siebzehnten Jahrhunderts, etwa wie sie der Weilheimer Meister Angermayer



Abb. 110. Maria mit dem Kinde. Zeichnung. 1533. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 102.)

schuf, gemahnt. Gleich fein ist landschaftliche Nähe und Ferne. Ganz hinten schließt ein Berg das Blickfeld ab, vor ihm baut sich eine Flußlandschaft auf, die durch den vielgewundenen Lauf des Gewässers die Vorstellung schönster Weiträumigkeit vermittelt; eine gotische, weitläufige Burg erhebt sich am Ufer, gedrungen und so recht ein Kontrast zu dem buntscheckigen, spielerischen Palazzo des Vordergrundes; Häuser eines Dorfes schmiegen sich ins Grün und reichen bis an das gemauerte Tor des Gartens, in dem sich das „Bad" begibt. Dieser Garten aber, eine hellgrüne Frühsommeranmut sondergleichen, ist Zug um Zug, Grashalm um

Grashalm, Pflänzlein um Pflänzlein mit einer Liebe und Sorgfalt, wie sie sich Altdorfer nur in der Miniatoren-Lehrlingschaft erwerben konnte, ins Bild gesetzt. Botanisch genau sind in winzigstem Format diese Mohnblumen, Salbei, Nesseln, Federnelken, Königskerzen, Lilien und was der Blumen mehr sind, abgeschildert, es ist ein wundervolles Kleinleben, das an Dürers „Rasenstück" gemahnt, aber von dieser innigen, realistischeren Schöpfung durch die mehr stilistische, fast ornamentale, ein wenig kunstgewerbliche Behandlung doch beträchtlich abweicht. Aber gleich ist hier wie dort die Freude am Vegetativen, und ganz und gar erstaunlich ist, daß sich Altdorfer über all dieser Freude am Kleinen, am Detail nicht in Kleinlichkeit verlor, daß sich seine Tafel nicht auflöst in ein Mosaik, sondern daß sich im Gegenteil aus den Mosaiksteinchen ein geschlossener, großer Bildeindruck zusammenbaut, und daß man sich die Einzelzüge erst wieder rekonstruieren muß, indem man das Bild von Quadratzentimeter zu Quadratzentimeter abtastet, wie es wohl der Arbeitsmethode Altdorfers selbst entsprach. Daß der Meister über die Enge seiner Anschauung des Stoffes und über die Miniaturhaftigkeit seiner Technik zu diesem zwingenden Gesamteindruck seines Bildes aufsteigen konnte, das eben ist es, was ich das Starke und Bestrickende nannte, das von der Tafel ausschwingt.

Innerhalb des Spätwerkes Altdorfers bilden drei Gemälde, die auch zeitlich zusammengehören — sie entstanden neben oder in unmittelbarem Anschluß an das Susanna-Bild — eine Gruppe für sich: die „Kreuzigung" (Abb. 66) im Germanischen Museum in Nürnberg, die „Kreuzigung" (Abb. 106) im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin und die ebenfalls dort befindliche „Aposteltrennung" (Abb. 81). Die Entstehungszeit dieser Bilder dürfte von 1526, der Datierung des Nürnberger Bildes, nicht weiter als bis 1527 herabreichen.

Zwischen den beiden Gemälden der „Kreuzigung" besteht nicht allein um Stoff und Stimmung willen, sondern auch in der Komposition enge Verwandtschaft Die übliche Frontalkomposition der Kreuzigungsdarstellung, die vor Altdorfer schon Lucas Cranach verließ, ist bei beiden Fassungen bewußt preisgegeben: ein Umstand der mich nicht recht an die Altdorfer zugeschriebene und diesem Entwicklungsabschnitt nahegerückte Budapester „Kreuzigung" mit der fast archaisch anmutenden Frontalanordnung der Begebenheit und der Gestalten glauben läßt. Das Nürnberger Bild ist inhaltlich das reichere. Wie auf der Radierung mit der „Kreuzigung" erscheinen auch hier minutiös durchgebildete Bäume in Nähe und Ferne; sie klettern am Bildrand hinauf und greifen an den oberen Rand über, sie bilden also gewissermaßen einen Rahmen, und man schaut wie durch ein Verkleinerungsglas auf den Vorgang selbst. Die drei Kreuze, die schräg zueinander stehen, sind ungewöhnlich hoch: die Körper schweben förmlich in der Luft, und dies ist notwendig für die Komposition, denn nur so wird Christus dem irdischen Treiben am Fuße des Kreuzesstammes entrückt. Dort disputieren die Kriegsknechte, ob man dem Verblichenen die Beine brechen soll, denn in eben diesem Moment steigt ein roher Scherge mit dem Knüppel in der Faust an der Leiter empor: Ausgezeichnet ist der Kerl in Haltung und Bewegung. Longinus, im hellgelben Kleid, mehr dem Vordergrund zugerückt, entscheidet den lebhaften Zwist. Ein Häuflein von Kriegern würfelt um Jesu Rock; ganz vorne links ist Johannes und die Gruppe der Frauen um die in Ohnmacht hingesunkene Maria bemüht. Magdalena mit aufgelöstem, tiefblondem Haar, das Nardeglas in der Hand, ist in reiner Rückansicht gegeben. Die Art, wie diese farbigste Gruppe ganz an den Bildrand vorgezogen ist, gemahnt an Altdorfers frühere Krippen-Darstellungen. In ihrer Fülligkeit und Farbigkeit belastet aber dieses Bildelement die Bildecke sehr schwer, und es wird ihr auch durch den hell herausgearbeiteten Christus-Körper, den eine tiefdunkle Wolke noch zu heben hat, kein rechtes Gegengewicht geschaffen. Ferne blaue Berge mit den charakteristischen weißen Konturen schließen den Horizont, während im Mittelgrund, wie gewöhnlich gleichsam nur leicht hinlasiert,



Abb. 111. Bergige Landschaft.
Gemälde. 1530. München, Ältere Pinakothek.
Phot. Bruckmann, München. (Zu Seite 90 u. 100.)

Städte und Gebäulichkeiten angeordnet sind. Ein ernster, finsterer Himmel, der aber doch voll reichen atmosphärischen Lebens ist, hängt über dem Ganzen.

Die Berliner Komposition der „Kreuzigung" ist lockerer. Auch hier ist eine reiche landschaftliche Ferne voll üppiger Einzelheiten, Seen, Berge, Wege, Burgen Städte, auch hier ist im Vordergrund bewegtes Erdleben, aber die Bäume des Nürnberger Bildes, die doch sehr fatale Parallelen zu den Kreuzen bilden, sind weggelassen, und auch die Landschaft wächst nur wenig über das untere Bilddrittel herauf. In der Erscheinung des Kruzifixus ist zweifellos mehr Verklärung. Das „Es ist vollbracht" wird durch schlichte Hoheit, durch stille Würde schaubar gemacht. Die Handlung selbst ist um einen Schritt weitergegangen als im Nürnberger Bild. Die Hoheit des Todes ist eingetreten, der Himmel erhellt sich wieder wie nach einem Gewitter, die Kriegsknechte sind abgezogen, man führt eben die niedergebrochene Maria hinweg, und nur Magdalena kann sich von der Stätte, wo ihr Liebstes verblich, noch nicht losreißen. Durch die größere Leere der Komposition und durch die Beschränkung der Motive, die auf der Nürnberger Darstellung allzu gehäuft waren, erwächst der Eindruck der Feierlichkeit und Monumentalität, der der Begebenheit von welthistorischer Weite gemäß ist.

Das Bild der „Apostelbtrennung", die Behandlung eines Stoffes, der in der fränkischen Malerei dieser Zeit häufig vorkommt und auch von Furtmayr her bekannt ist, atmet den Geist zärtlicher Wehmut. Die Männer, die sich hier Ade sagen und die Hände reichen, sind eigentlich nicht erfüllt von dem gebietenden Wort: Ziehet aus in alle Welt und lehret alle Völker!, sondern es ist ein rechtes Abschiedsbild, ein malerischer Sang von Scheiden und Meiden und Wandern in die weite Welt, und Altdorfer ist, wie so oft und so gern, recht ins Erzählen hineingeraten. Er hat seinen Stoff aufgelöst in eine Reihe von Episoden und hat Charakter an Charakter gereiht. Etwas von der Art der Bilderreihe seiner Florians-Legende ist in dem Gemälde, dessen schönste Partie der Abschied auf der Brücke ist: der Hinwegschreitende, der sich schon den Wanderwind um die Ohren pfeifen läßt, und der zum Gehen drängende Jüngling, dem noch ein weißgekleideter Graubart gute Lehren gibt, während doch draußen die Ferne lockt mit den tiefblauen, föhnig nahegerückten Bergen. Die beiden auf der Brücke ziehen gern dahin, aber vorne die viere in der Gruppe können sich gar nicht trennen, und die beiden Alten, die am Boden kauern, werden wohl nicht besonders weit kommen, ihres Weges Ziel scheint ihnen gesetzt. Wundervoll ist auch hier die Landschaft, die sich bei diesen Spätwerken Altdorfers, beginnend mit dem Susanna-Bild, immer mehr verklärt, milder, inniger wird und der Romantik und Groteske der Landschaften der Frühzeit wie der Donaureise entraten gelernt hat.

Das landschaftliche Hauptwerk Altdorfers ist, meines Erachtens, nicht die Landschaft der Münchner Pinakothek von 1530, die man um dessentwillen, daß sie die erste sozusagen menschenleere, rein um der Landschaft selbst willen gemalte Naturdarstellung der deutschen Kunst ist, von kunstwissenschaftlicher Seite bedeutsam einschätzt (Abb. 111), sondern seine „Schlacht bei Arbela", die füglich das Hauptwerk des späten Altdorfer, die Summe seiner Lebensarbeit, genannt werden darf.

Das Bild der Schlacht von Arbela (Abb. 114) malte Altdorfer im Auftrag des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern. Dieser Fürst scheint starke künstlerische Neigungen besessen zu haben; möglicherweise wurden sie ihm von seiner Gemahlin Jacoba von Baden eingepflanzt, denn Jacoba treibt auf manchem der damals in die herzoglich-bayerische Kunstkammer gelangten Gemälde ihr Wesen in Bildnis und Wappen. Es mag aber auch sein, daß das Vorbild Kaiser Maximilians den Bayernherzog anspornte. Etwa im Jahre 1527 hat der Herzog unter Heranziehung von Meistern der Städte Nürnberg, Augsburg und Regensburg eine Serie von Geschichtsbildern für seine Kunstkammer malen lassen. Außer Burgkmair und Jörg Preu von Augsburg, Bartel Beham von Nürnberg, Ludwig Refinger in München, Melchior Feselen in Ingolstadt (der Altdorfers Stil nahestand), war Albrecht Altdorfer an



Abb. 112. Landschaft. Gemälde. 1530. München, Sammlung Böhler. (Zu Seite 100.)

dem Zyklus, der zwölf Gemälde umfaßt zu haben scheint, beteiligt. Ein Teil dieser Bilder wurde 1632 von den Schweden aus München weggeführt, drei Bilder blieben im Stockholmer Nationalmuseum, das meiste aber, darunter auch Altdorfers Werk, das von 1800 bis 1815 als französische Requisition in Paris war, ist heute wieder in der Münchner Pinakothek beisammen. Irgendein bestimmter Plan liegt dem Zyklus nicht zugrunde. Historisches und historische Legende wogt durcheinander, auch Stoffe des Alten Testaments und sogar der christlichen Legendengeschichte treten hinzu. Es ist also nicht anzunehmen, daß hier, wie im Falle des Kaisers Maximilian, ein gelehrter Hofhumanist vorher einen kunstvollen Plan ausgearbeitet hatte. Man wählte eben wirkungsvolle Motive, die vielleicht dem Herzog oder, wahrscheinlicher noch, der Herzogin ans Herz gewachsen waren, und verteilte die Aufträge unter die dafür geeignet erscheinenden Künstler.

Albrecht Altdorfer fiel es zu, die Alexander-Schlacht zu malen. Mag nun

auch bei dem Gesamtzyklus kein Humanist am Werke gewesen sein, so dünkt es mich doch sehr wahrscheinlich, daß sich Altdorfer bei seiner Arbeit, die nicht an äußerem Format (1,41 m Höhe × 1,19 m Breite), aber an innerem und in der Aufgabe, Tausende von Gestalten auf kleinstem Raum zu bewältigen, eine unerhörte Leistung darstellt, der Beratung durch einen gelehrten Mann sich erfreuen durfte. Ich glaube den Gelehrten auch zu kennen: es muß Johannes Turmair aus Abensberg, genannt Aventinus, der „bayerische Plutarch", gewesen sein. Aus der Gegend von Regensburg, aus dem Donautal, gebürtig und häufig in Regensburg befindlich, nahm Aventin von 1528 an dort seinen ständigen Wohnsitz, verließ ihn nur mehr vorübergehend und ist 1534 in Regensburg gestorben, wo er im Friedhof von St. Emmeram beigesetzt wurde: die wundervolle Grabplatte, die ihm seine Freunde widmeten, ist bei St. Emmeram noch zu sehen. Aventin wurde 1528 „ob evangelium" kurze Zeit gefangen gesetzt; seine Neigung zur neuen Lehre war bekannt, ebenso die Tatsache, daß er mit den bayerischen Bekennern des Luthertums in engem Verkehr stand. Wie hätte er also den dem Luthertum gewogenen Ratsherrn der Stadt, die ihm seit 1528 in ihren Mauern Asyl und Wohnsitz gab, nicht kennen, wie hätte er, der Humanist, sich mit ihm, dem Künstler, nicht über ein Werk verständigen sollen, dessen Stoff durchaus im Gesichtsfeld der von Aventin betriebenen antiken Studien gelegen war! Durch Aventin hat Altdorfer zweifellos die alten Autoren der Alexander-Biographie kennen gelernt, und auf Aventin geht wohl auch die von persischen Sterndeutern gebrauchte und in die Literatur übergegangene Symbolisierung des Persertums durch den Mond, des Griechentums durch die Sonne und somit die Anregung zur Gestaltung eines der wundervollsten Naturschauspiele auf der Tafel zurück.

Altdorfer wählte in seiner Darstellung der Schlacht jenen historisch-literarisch fixierten Moment, den Droysen, fußend auf den alten Autoren, folgendermaßen schildert: „Der Moment, den Alexander erwartet, ist da. Er läßt das Signal zum Vorstoß geben, an der Spitze von Kleitos' Ile sprengt er voran, die anderen Ilen, die Hypaspisten folgen mit Alala im Sturmschritt. Dieser Keilangriff reißt die feindliche Linie völlig auseinander; schon sind auch die nächsten Phalangen, Krinos, Perdikkas, heran; mit vorstarrenden Spießen stürmen sie auf die Scharen, die den Wagen des Königs Darius decken: nun ist kein Halten, kein Widerstand mehr. Den wütenden Feind vor Augen, inmitten der plötzlichsten, wildesten, lärmendsten Verwirrung, der mit jedem Augenblick wachsenden Gefahr für seine Person ratlos gegenüber, gibt Darius alles verloren, wendet sich zur Flucht. Nach tapferster Gegenwehr folgen die Perser, ihres Königs Flucht zu schirmen; die Flucht, die Verwirrung reißt die Schlachthaufen der zweiten Linie mit sich. Das Zentrum ist vernichtet."

Das Einschieben des Keiles in die Scharen des Darius hat Altdorfer ungemein gut veranschaulicht; er hat damit in das wirre Gewoge der Ritterschlacht — denn als eine spätmittelalterliche Ritterschlacht, wie sie vielleicht noch fünfzig Jahre vor dem Entstehen des Bildes möglich gewesen wäre, hat Altdorfer die Entscheidungsschlacht zwischen Abendland und Morgenland dargestellt — Ordnung und System gebracht. Ganz herrlich ist der Anprall der Reiter verbildlicht, die gewissermaßen aus der Bildtiefe kommen, am rechten Bildrand eine Kurve nach links beschreiben und dann in der Horizontale vorbrechen: ihr Führer Alexander mit eingelegter Lanze und funkelnder Rüstung hat feurigen Schwunges die Bildmitte schon überritten und nähert sich dem von einem rasenden Dreigespann gezogenen Streitwagen des Darius, der, Pfeil und Bogen in der Hand, angstvoll nach seinem Widersacher umblickt. Es ist einer jener berühmten, von Gold funkelnden Sensenwagen, die bei den alten Autoren in allen Einzelheiten beschrieben sind. Prächtig ist auch in der Komposition das Moment der Flucht veranschaulicht. Die Griechen jagen von rechts nach links in stürmischem Impetus in das Bild hinein, das Tuch ihrer Fahnen strafft sich nach hinten, so daß man ordentlich die Raschheit der Bewegung



Abb. 113. Der Schlachtwagen des Darius.

Ausschnitt aus dem Gemälde „Die Schlacht bei Arbela“ (Alexanderschlacht). 1529.
München, Ältere Pinakothek. Vergl. auch Abb. 114. (Zu Seite 94ff.)



Abb. 114. Die Alexanderschlacht.

(Schlacht bei Arbela.) Gemälde. 1529. München, Ältere Pinakothek.

Phot. Bruckmann, München. Vgl. a. Abb. 113 u. 115. (Zu Seite 94f.)

empfindet, während die Flucht der Perser nach links oben, gleichfalls eine Kurve beschreibend, aber in die Tiefe des Bildes zurück, erfolgt.

Alles ist Hast und Bewegung, nirgends ist in dieser Partie des Bildes ein Ruhepunkt: Lichter blitzen, Helmbüsche nicken, Rüstungen funkeln, Fahnen flattern, Sporen werden eingehaut, Pferde steigen, Speere senken sich, Pfeile schwirren, Mann preßt sich an Mann: die Griechen, den maximilianischen Rittern und Reisigen gleich, die Perser empfunden als die Türken, die damals, als das Bild in Altdorfers Regensburger Malstübl entstand, an den Grenzen des Heiligen Römischen Reiches lauerten. Eine wundervolle Battaglia ist's, auch kulturhistorisch von größtem Interesse und von Altdorfer in eifriger epischer Breite hingelegt, der Erzählungen voll, denn Altdorfer hat es sich nicht versagen können, die Fahnen zu Inschriften über Zahl und Art der Truppen und ihrer Verluste zu benutzen.

Aber das Ameisengewoge der Schlacht nimmt nicht viel mehr als ein Drittel des Bildganzen ein. Ein zweites Drittel gehört der Landschaft, ein weiteres dem wundervollen Leben am Himmel, dem Spiel der Wolken und der himmlischen Lichter. Erst wenn man zu diesem Wolkenspiel gelangt, ist das Auge in gleicher Höhe mit den Begebenheiten. Denn Altdorfer wählte seinen Blickpunkt so, als stünde er auf der Spitze eines Berges und schaue auf die Schlacht hinab, aber auch in die mannigfaltige Landschaft hinein, wie man etwa auf ein großes alpines Relief blickt.

Nach der Geschichte, in der Altdorfer sonst so wohl Bescheid weiß, spielte sich die große Schlacht am Fluße Bumedos ab in absolut ebener Gegend; über weites Blachfeld kam Alexanders Reiterei einhergesprengt. Anders im Bilde Altdorfers. Er baute hier eine seiner großartigsten Landschaften auf. Nur soweit die Stadt mit ihrem an Hiebners Modell der Marienkirche gemahnenden zweitürmigen Dom in Frage kommt, steht sie durch die persischen Zelte mit dem im Bilde dargestellten Ereignis in Zusammenhang. Sonst ist es eine selbständige Landschaft, die nur durch künstlerisches Ingenium unlösbar mit dem Bildganzen zusammengeschweißt ist.

In gespenstischem Blau, nachtdunkel noch und doch gleichsam geisterhaft beleuchtet von der eben ihrem Wolkenbett entsteigenden Sonne, die mit Lichtlinien alle Dinge konturiert, so stehen die Berge da, die übersäet sind mit Gebäulichkeiten und Ruinen und Burgen, während sich unten, aus der zwischen den Bergen eingeklemmten Stadt die Türme erheben, als ob dieses Arbela nicht im Perserreich läge, sondern Passau oder Gran oder irgendeine anderes kirchenreiche Stadt des Abendlandes wäre. Die Stadt aber liegt an einem großen See oder Meerbusen, in den bergige Halbinseln hineingreifen, in dem ein Felseneiland schwimmt, vor dem sich eine Flottille verankert hat, während ein Isthmus von Ufer zu Ufer eine Brücke baut. Eine ganz phantastische Landschaft ist es, aber ohne die Groteske mancher Altdorferischen Landschaft der Frühzeit, auch ohne die Anklänge an das Regensburger Donautal und an den Bayerwald, die sonst bei keiner Landschaft Altdorfers zu fehlen pflegen. Das Herrlichste des Bildes ist zweifellos das obere Drittel, der Himmel, das Wolken- und Lichtdrama in den Lüften. Wohl schwebt da oben, reichlich kunstgewerblich wirkend, die mit flatternden Schleifen geschmückte Spruchtafel, die übrigens sehr geschickt in Schrägstellung statt in der üblichen Frontalität gegeben ist, aber sie wird verschlungen von der Gewalt des atmosphärischen Lebens, dessen Darstellung Altdorfer stets reizte und das er hier, wo dem Kampf von aufgehender Sonne und verbleichendem Mond symbolische Bedeutung zukommt, zu wundervollster, kräftigster Wirkung steigerte. Diese Wolkengebilde sind von unerhörter Schönheit, aber nicht minder schön und bedeutend ist die Farbgebung, von Glut zu Schimmer nüanciert, Silber und Rosen in zartem Übergange mischend.

Wenn Oskar Hagen einmal, in bezug auf ein anderes Bild Altdorfers, sagt, daß er mit seiner Auffassung den Bann des romanischen Sehens in der deutschen Malerei gebrochen habe und daß das Bildganze wieder gestaltete Einheitsbewegung einer einzigen Dynamis sei, so trifft es auch auf das Bild der „Schlacht bei Arbela" zu. Und auch die anderen Sätze gelten: „Altdorfer verdankt der Treffsicherheit seiner



Abb. 115. Teilbild aus der Alexanderschlacht. München, Ältere Pinakothek.
Vergl. a. Abb. 114. (Zu Seite 94 ff.)

sinnlichen Phantasie nicht minder als der Unfehlbarkeit seines technischen Könnens jene erstaunlichen Anschauungsformen von unendlichen Räumen in kleinstem Format", und „der eigentliche Held im Stück ist bei Altdorfer nicht mehr der Mensch, sondern die Natur, die ihn hervorbringt". Und dies ist es auch, was man als tiefste Erkenntnis mitnimmt von diesem Schlachtenbild: nicht das Wimmeln der Ameisenmenschlein in der beschatteten Tiefe ist das Entscheidende, sondern der täglich neue Kampf der Natur, der Wechsel von Tag und Nacht, der Streit von Licht und Dunkel — sie sind das Maß aller Dinge. Wenn ich Altdorfer gelegentlich einen Pantheisten nannte, eine Bezeichnung, die in starkem Widerspruch zu stehen

scheint zu der stets erneuten Betonung seines bodenständigen Landschaftertums, aber in Wirklichkeit doch kein Widerspruch ist, denn Gott-Natur ist auch im kleinsten Blaublümelein, und Altdorfer schaute von je über die Bergspitzen des Bayerwaldes in die fernhinziehenden Wolken hinein — in diesem Bild hat Altdorfer seinem Pantheismus, mag auch dem Künstler der Begriff dafür gefehlt haben, wie mit Fanfaren Ausdruck gegeben.

Insofern ziehe ich das Schlachtengemälde dem Landschaftsbildchen von 1530 (Abb. 111) in der Münchener Pinakothek und einer ähnlichen Arbeit in Münchner Privatbesitz (Abb. 112) vor. Das Pinakothek-Bild ist zwar eine „absolute" Landschaft und als solche eine kunsthistorische Kuriosität, aber man darf den Umstand nicht überschätzen. Denn Altdorfer gibt doch mehr als nur reines Erdleben. Ein winziges Männlein steht immerhin auf dem Felde, und in der Tiefe sieht man Stätten der Menschheit, zu denen sogar eine Art Fahrstraße hinführt. Es kommt dazu, daß das Bild formatlich sehr klein (0,30 cm × 0,22 cm) und auf Papier gemalt ist: es muß als eine Studie angesprochen werden, ist vielleicht sogar vor der Natur entstanden und mit heimgebracht wie so manches andere landschaftliche Studienblatt (z. B. die farbige Zeichnung mit der Fichte in Berlin) von einem Beutezug ins Regensburger Hinterland.

Im Jahre 1529 ist die „Alexanderschlacht" vollendet worden; 1531 folgte ein Bild, das in seiner Bedeutung und in seiner Wirkung zwar geringer ist, aber wie das Hauptwerk alle Elemente der Kunst Altdorfers sinnig umschließt: das Bild „Hoffart und Bettel" im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin (Abb. 108). Es ist ein Bild von süßer Reife, in dem nochmals alles zusammengefaßt ist, was Altdorfer liebte; ein sinniges Motiv im Stofflichen, hier die Illustrierung des Sprichwortes „Der Hoffart sitzt der Bettel auf der Schleppe", ritterliches Gehaben seiner zierlich bewegten menschlichen Gestalten, eine vielteilige Architektur wie auf dem Susanna-Bild, ein minutiös durchgestalteter Vordergrund, in der Bildtiefe eine liebevoll erdachte Stadt und ganz draußen die im zarten Duft verschwimmende Ferne, die den wanderfrohen Meister immer wieder rief und lockte.

Indessen nicht dieses Bild steht am Ende des Werkes Albrecht Altdorfers, sondern eine kleine Gruppe von Marien-Bildnissen. Dies überrascht. Längst war der Kult der „Schönen Maria" in Regensburg dahin, und Altdorfers Neigung zum Luthertum macht, wenigstens uns später Geborenen, seinen Madonnenkultus nicht aber verständlicher. Daher muß uns die Rückkehr zu Gemälden, bei denen mehr die Figur spricht als der Rahmen, den die Natur geschaffen, etwas befremden. Hat vielleicht der Tod von Altdorfers Frau den Meister in schwermütige Stimmung versetzt, die sich in religiösen Schöpfungen Erleichterung und Lösung schaffen wollte? Oder befielen ihn Zweifel, wie einst Petrarca, als ihn auf dem Gipfel des Mont Ventoux das Naturgefühl so übergewaltig anpackte, daß er erschreckt nach den Bekenntnissen des Augustinus griff, die er stets bei sich trug, und dort die Worte las: . . . „und da gehen die Menschen hin und bewundern hohe Berge und weite Meeresfluten und mächtig daherrauschende Ströme und den Ozean und den Lauf der Gestirne und vergessen darüber sich selbst". Petrarca hatten diese Worte tief erschüttert — Altdorfer hätten sie nicht zu erschüttern gehabt: er hatte in all seiner Naturschwärmerei sich selbst nicht vergessen, sondern durch sein eigenes Wesen und aus ihm heraus die Natur interpretiert.

Aber es ist nicht wegzudisputieren: Am Ende der Tätigkeit Altdorfers stehen die Madonnenbildnisse. Die Madonna des Coloman Rapff, durch eine lange Inschrift verbürgt und in das Jahr 1531 versetzt, ist jetzt in der Wiener Galerie: ein seltsames, ungewohntes Bild, Halbfigur, fast porträthaft und von einem Madonnentypus, wie er sonst bei Altdorfer nicht vorkommt, denn nicht die Mütterliche, nicht die Madonna ist betont, sondern die Jungfrau, die Immakulata. Der gleichen Zeit gehört die Budapester Madonna an: eine Himmelskönigin mit aufgelöstem Haar, auf dem die Krone ruht. Das Wiener wie das Budapester Bild scheinen private Andachtsbilder gewesen zu sein.

Dagegen kann ich mir die Münchener „Maria auf der Wolkenbank“ (Abb. 1) wohl als Altarbild kleineren Ausmaßes denken. Auch der Umstand, daß die Rückseite dieser beiderseits monogrammierten Tafel, zweifellos von Altdorfers eigener Hand, wenn auch in breiterem Vortrag und unverkennbar nicht bis zur Vollendung getrieben, mit einer Darstellung der Heiligen Magdalena am leeren Grabe des Herrn bemalt ist, gibt zu denken. Übrigens ist gerade diese Rückseite von eigenartigem Reiz in der Darstellung und Erfindung: wie etwa die Engel Magdalena das leere Leichentuch zeigen, und wie zwischen Wolken die goldglühende Sonne vorbricht. Das Münchener Marienbild zeigt die thronende Gottesmutter inmitten eines sehr materiellen Wolkenkranzes, wie wir ihm seinerzeit bei dem Holzschnitt der Auferstehung begegneten. Aber diese Materie vergeistigt sich nach dem Bildzentrum zu immer mehr, wird zu einer bezaubernden, von blau nach rosa, von rosa nach gelb und von gelb in gleichsam weißglühendes Gold übergehenden Aureole, die sich um das innige deutsche Köpfchen der gelösten Haares thronenden Gottesmutter legt. Allüberall musizieren und singen Engelein, überall treiben sie ihr Spiel, haben sich unter Marias Füße, in die Falten ihres blauen Mantels, in die Wolken verborgen und gehen als Erscheinung in den Hintergrund über, werden zu winzigen Pünktchen, zu Lichtern, zu Schein. Es fällt einem ein, daß Gott-



Abb. 116. Federstudie auf der Rückseite der „Madonna mit Kind“: Die beiden Schächer am Kreuz. 1533. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 102.)

fried Keller dieses Bild vorgeschwebt haben muß, als er in seine Legende von der Heiligen Musa den Eintritt der Tänzerin in den von Musik widerhallenden, in der Fülle des himmlischen Lichtes erstrahlenden Himmel besang . . . Hoch über Marias Haupt aber fliegen zwei Engelkinder, denen gleich, die wir vom Bild der „Geburt Marias" kennen und senken das Kleinod einer juwelenschweren Krone auf sie herab; unten am Bildrand dagegen zieht eine stille, blaue Berglandschaft hin, wie sie Altdorfer liebte, und zwei Bäume, ein grünender und ein dürrer, wachsen in die Wolken hinein.

Man darf dieses Bild als letztes malerisches Dokument Altdorfers, der zuletzt recht schweigsam wurde und in seiner Schaffenslust und Schaffenskraft erschöpft gewesen zu sein scheint, hinnehmen. Als letztes datiertes Dokument seines Wirkens aber besitzen wir eine Zeichnung in Weißhöhung auf rotbraunem Papier, im Berliner Kabinett befindlich: es ist gleichfalls eine Gottesmutter mit dem Kinde; auf der Rückseite mit einer rasch hingeworfenen Federskizze der beiden Schächer am Kreuze (Abb. 110 u. 116).

Fast ist es einem lieb, daß auch das Ende von Altdorfers Schaffen etwas Geheimnisvolles, ein Zug von Melancholie umwittert: dieses Abbrechen der Arbeit, ehe noch der mit dem geringelten Schwert vor der Türe des Malstübls sich niederließ, dieses Ausruhen und Hineindämmern in den Feierabend, bis im Februar 1538 dem noch nicht Sechzigjährigen das Stündlein kam.

Sein Ruhm hat ihn überlebt. Er ließ Schüler und Enkelschüler, Nachfolger und Jünger zurück. Wolf Huber voran, Michael Ostendorfer, Hans Mielich und Melchior Feselen: sie alle folgten seinen Spuren. Und auch seine Regensburger Landsleute vergaßen ihn nicht. Noch im Jahre 1651 hat der Ratsherr Johann Abraham Peuchel in Regensburg einen Band von Handzeichnungen, Holzschnitten und Kupferstichen Altdorfers gesammelt und der Stadt zum Geschenk gemacht, in der damals noch das Andenken an den Künstler, Patrizier und Ratsherrn Albrecht Altdorfer im Glanze dankbarer Verehrung lebte.

Verzeichnis der Abbildungen

Abb. Seite

1. Maria auf der Wolkenbank. Um 1530. München. Farbiges Titelbild
2. Genius mit dem Monogramm Albrecht Altdorfers 1
3. Wappen Altdorfers aus einer Miniatur im Rathaus zu Regensburg 1
4. Festsitzung des Rates der Stadt Regensburg im Jahre 1535 . . 3
5. Jungfrau Maria. Kupferstich . . 4
6. Allegorische Darstellung. Zeichnung. 1506. Berlin, Kupferstichkabinett 5
7. Der heilige Franziskus empfängt die Wundmale. Gemälde. 1507. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 6
8. Der heilige Hieronymus kasteit sich vor einem Kruzifix. Gemälde. 1507. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 7
9. Frau mit Federhut. Kupferstich . 8
10. Venus und Amor. Zeichnung. 1508. Berlin, Kupferstichkabinett . . 8
11. Gethsemane. Zeichnung. 1509. Berlin, Kupferstichkabinett 9
12. Austreibung aus dem Tempel. Kupferstich 10
13. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Kupferstich 10
14. Geburt Christi. Gemälde. 1507. Bremen, Kunsthalle 11
15. Landschaft mit Satyrfamilie. Gemälde. 1507. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 12
16. Der heilige Georg. Gemälde. 1510. München, Ältere Pinakothek . . 13
17. Ruhe auf der Flucht. Gemälde. 1510. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 15
18. Ausschnitt aus dem Gemälde „Ruhe auf der Flucht". 1510. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Farbiges Einschaltbild . . . zw. 16 17
19. Ausschnitt aus dem Gemälde „Geburt Christi". 1512. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Farbiges Einschaltbild . . . . zw. 16 17
20. Weihrauch-Kapsel. Radierung . . 17
21. Herkules, die Säulen tragend. Radierung 17
22. Putte. Radierung 17
23. Der bethlehemitische Kindermord. Holzschnitt. 1511 18
24. St. Georg. Holzschnitt. 1511 . . 19
25. Das Urteil des Paris. Holzschnitt. 1511 21
26. Die Auferstehung Christi. Holzschnitt. 1512 22
27. Die Enthauptung des Täufers. Holzschnitt. 1512 23
28. Die schöne Maria von Regensburg. Farbiger Holzschnitt. Farbiges Einschaltbild . . . . . zw. 24 25

Abb. Seite

29. Sissera und Jael. Holzschnitt . . 26
30. Liebespaar im Freien. Holzschnitt. 1511 27
31. Das Opfer Abrahams. Holzschnitt 28
32. Die Anbetung der Hirten. Holzschnitt 29
33. Der heilige Christophorus. Holzschnitt. 1513 30
34. Der heilige Christophorus. Holzschnitt 30
35. Abendmahl. Holzschnitt 31
36. Christus am Ölberg. Holzschnitt . 31
37. Gefangennahme Christi. Holzschnitt 31
38. Geißlung Christi. Holzschnitt . . 32
39. Kreuzabnahme. Holzschnitt . . . 32
40. Grablegung. Holzschnitt 32
41. Christus in der Vorhölle. Holzschnitt 33
42. Christus erscheint der Maria Magdalena. Holzschnitt 33
43. Tod Mariae. Holzschnitt . . . 33
44. Die heilige Familie auf der Flucht in einer Kapelle mit großem Taufbecken. Holzschnitt 34
45. Simson erwürgt den Löwen. Zeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett 35
46. Geburt Christi. Gemälde. 1512. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 37
47. Falkenjagd. Zeichnung. Um 1515 38
48. Der heilige Georg. Zeichnung. 1512. Berlin, Kupferstichkabinett . . . 39
49. Ritter mit Dame. Zeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett 39
50. Landschaftsstudie. Farbige Zeichnung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Farbiges Einschaltb. zw. 40 41
51. Pyramus und Thisbe. Zeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett . . 41
52. Ritter und Dame zu Pferde. Zeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett 41
53. Madonna. Zeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett 42
54. Der heilige Andreas. Zeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett . . . 43
55. Heilige Familie. Gemälde. 1515. Wien 44
56. Christus am Kreuz. Gemälde. Kassel 45
57. Kaiser Maximilian als Bauherr. Holzschnitt aus der „Ehrenpforte" 46
58. Anbetung der heiligen Könige. Handzeichnung. 1512. Berlin, Kupferstichkabinett 47
59. Das Abendmahl. Linker Innenflügel des Flügelaltars aus der Minoriten-Kirche. Gemälde. 1517. Regensburg, Histor. Verein . . 48
60. Die Auferstehung Christi. Rechter Innenflügel des Flügelaltars aus der Minoriten-Kirche. Gemälde. 1517. Regensburg, Histor. Verein 49
61. Die Anbetung des Christkindes. Mitteltafel des Flügelaltars aus der Minoritenkirche. Gemälde. 1517. Regensburg, Histor. Verein 51

Abb. Seite

62. Verkündigung. Von dem Flügelaltar in der Sammlung des Historischen Vereins in Regensburg. 1517 . 52
63. Verkündigung. Von dem Flügelaltar in der Sammlung des Historischen Vereins in Regensburg. 1517 . 53
64. Die heilige Katharina und Barbara. Altargemälde im Stift St. Florian (Ausschnitt) 54
65. Stiftsprobst Peter. Altargemälde im Stift St. Florian (Ausschnitt) . 55
66. Kreuzigung Christi. Gemälde. 1526. Nürnberg. Farbiges Einschaltbild . . . . zw. 56/57
67. Handwaschung des Pilatus. Altargemälde im Stift St. Florian . 58
68. Christus am Ölberg. Gemälde im Stift St. Florian 59
69. Das Martyrium des heiligen Sebastian. Gemälde im Stift St. Florian 60
70. Bergung der Leiche des heiligen Sebastian. Altargemälde im Stift St. Florian 61
71. Der heilige Florian vor dem Richter. Gemälde. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 62
72. Der heilige Florian wird gefangen auf die Brücke geführt. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum . 63
73. Aus der Bilderfolge der Florians-Legende: Die Auffindung der Leiche des Heiligen. Um 1520. Nürnberg, German. Nationalmuseum. Farbiges Einschaltbild . . . zw. 64/65
74. Der heilige Florian wird ins Wasser geworfen. Gemälde. Siena, Akademie 66
75. Aus der Legende des heiligen Florian: Das Quellwunder. Augsburg, Privatbesitz 67
76. Die Geburt Christi. Gemälde. Wien, Staatsgalerie 68
77. Mariä Geburt. Gemälde. Um 1520. München, Ältere Pinakothek . . 69
78. Die Synagoge zu Regensburg. 1519. Radierung 70
79. Die Vorhalle der Synagoge zu Regensburg. 1519. Radierung 70
80. Ein Geistlicher kniet vor der heiligen Jungfrau. Holzschnitt . . . 71
81. Der Abschied der Apostel. Gemälde. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Farbiges Einschaltbild zw. 72/73
82. Die beiden Johannes. Gemälde. Stadtamhof, Katharinenspital 73
83. Landschaft. Radierung 74
84. Landschaft. Radierung 75
85. Landschaft mit Burg. Radierung 75
86. St. Hieronymus 76
87. Die Madonna im Freien 77
88. Mucius Scaevola seine Hand opfernd. Radierung 78
89. Kampf von Satyrn um eine Nymphe. Radierung . . . 78
90. Der Selbstmord der Dido. Rad. 78
91. Pyramus und Thisbe. Rad. . . 78
92. Judith. Radierung 78
93. Triton und Nereide. Radierung. 78
94. Entführung einer Nymphe. Radierung 79
95. Weibliche allegorische Figur. (Lascivia?) Radierung 79
96. Bildnis Martin Luthers. Radierung 80
97. Susanna im Bade. Ausschnitt des auf Seite 85 wiedergegebenen Gemäldes. Um 1526. München. Farbiges Einschaltbild . zw. 80/81
98. Der Fahnenträger in Landschaft. Holzschnitt 81
99. Fahnenträger 81
100. Maria und Sa. Anna 82
101. Maria im Tempel 83
102. Salomos Götzendienst 83
103. Der junge Heiland segnend . . 83
104. Teilbild aus Susanna im Bade . 84
105. Susanna im Bade. Gemälde. 1526. München, Ältere Pinakothek 85
106. Die Kreuzigung Christi. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum . . 86
107. Die Woppermühle. Zeichnung . 87
108. Landschaft mit der Darstellung des Sprichwortes „Der Hoffart sitzt der Bettel auf der Schleppe". 1531. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Farbiges Einschaltbild . . . . zw. 88/89
109. Pokal vor einer Nische. Radierung 89
110. Maria mit dem Kinde. Zeichnung. 1533. Berlin, Kupferstichkabinett 91
111. Bergige Landschaft. Gemälde. 1530. München, Ältere Pinakothek . 93
112. Landschaft. Gemälde. 1530. München, Sammlung Böhler . . 95
113. Der Schlachtwagen des Darius. Ausschnitt aus dem Gemälde „Die Schlacht bei Arbela" (Alexanderschlacht). 1529. München, Ältere Pinakothek. Farbiges Einschaltbild . . . . . zw. 96/97
114. Die Alexanderschlacht. (Schlacht bei Arbela.) Gemälde. 1529. München, Ältere Pinakothek . 97
115. Teilbild aus der Alexanderschlacht. München, Ältere Pinakothek . 99
116. Federstudie auf der Rückseite der „Madonna mit Kind": Die beiden Schächer am Kreuz. 1533. Berlin, Kupferstichkabinett . . 101